



Tierra de fronteras

MUSEO
HISTÓRICO
NACIONAL

Tierra de fronteras

CRÉDITOS

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio: Carolina Arredondo Marzán

Subsecretaria del Patrimonio Cultural: Carolina Pérez Dattari

Directora del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SNPC): Nélida Pozo Kudo

Directora (S) Museo Histórico Nacional: Isabel Alvarado Perales

Título: Tierra de fronteras

ISBN: 978-956-7297-65-8

Propiedad Intelectual: 2025-A-2924

Idea original: Museo Histórico Nacional

Textos: Andrea Müller B., Javiera Maino G., Manuel Correa S., Leone Sallusti P., María Ignacia Parada B., Triana Sánchez R., Ximena Urbina C., Juan Manuel Martínez S., Emilia Müller G., Ximena Gallardo S.

Documentación de objetos: Unidad de Colecciones

Traducción: Carolina Farías M., Emilia Müller G. y Ximena Gallardo S.

Fotografías: Marina Molina V. y Claudio López F.

Edición: Triana Sánchez R.

Coordinación: Isabel Alvarado P.

Administración: Marta López U.

Diseño y diagramación: Daniela de la Fuente N.

Impresión: Andros Ltda.

Agradecimientos: A Amparo Fointaine por su colaboración en el análisis de la figura de la sirena en el capítulo *Hilos viajeros: el imaginario andino en seda y metal*. A todos los autores y autoras del capítulo *Patrimonio a tres voces*.

Imagen de portada: Detalle poncho, MHN 3-32686

Tierra de
fronteras



Índice

Presentación	7
Introducción	9
Capítulo I: Renovaciones museográficas. El paso del tiempo y la búsqueda de un nuevo sentido	13
Capítulo II: De imperios, pueblos y fronteras: La construcción de una sociedad híbrida en el Chile colonial (1598 - 1808)	29
Capítulo III: Tierra de fronteras	53
Capítulo IV: Hilos viajeros: el imaginario andino en seda y metal	71
Capítulo V: Patrimonio a tres voces	91



Presentación

Los museos de historia son fundamentales en la preservación de nuestro patrimonio, acompañando sus procesos de construcción e interpretación. Mediante la selección y exhibición de determinadas materialidades, nos transportamos a un pasado que nos es inasible. Su dimensión simbólica abre la construcción de relatos sobre épocas anteriores que nos aproximan a diversas formas de comprender la realidad. Relatos que no son estáticos, sino que cambian con el tiempo y el espacio geográfico, y emergen de los sentidos y sensibilidades de quienes los elaboran en el presente –tanto de quien elabora el guion de una exhibición como de las audiencias que interactúan con ella–.

El Museo Histórico Nacional es una institución fundamental en este sentido. Su labor no solo contribuye a la conservación y aumento de nuestras valiosas colecciones nacionales, sino también a la promoción de una reflexión crítica sobre el pasado y sus huellas, así como sobre su influencia en la conformación de identidades. Incide en la forma de pensar la historia y nuestra relación con ella. Al acoger las diversas visiones que dan vida a nuestra nación, permite poner en tensión la visión monolítica del desarrollo humano, dando lugar a lecturas complejas, dinámicas y plurales, que nos proponen alternativas posibles para pensar la historia y el pasado.

Los capítulos de los distintos volúmenes de esta colección son una invitación a reconsiderar la historia y el rol del museo en su configuración narrativa, desde la materialidad de los objetos y su dimensión simbólica inherente. En este nuevo guion para el Museo Histórico Nacional, nos acercamos a distintas maneras de leer el pasado, y, con ello, a un presente que, en sus instituciones patrimoniales, busca acoger plenamente la diversidad histórica del país y de las culturas que han habitado su territorio.

Nélida Pozo Kudo
Directora
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Presentation

History museums play a crucial role in preserving our heritage, aiding in its construction and interpretation. Through the selection and exhibition of specific materials, we are transported to a past that is elusive to us. Its symbolic dimension allows us to build narratives about earlier eras, helping us to understand reality in different ways. These stories are not static but change with time and geographical spaces. They emerge from the senses and sensibilities of those who create them in the present –both the curators who develop the exhibition narrative and the audiences who engage with it–.

In this regard, the Museo Histórico Nacional is a key institution. Its work not only contributes to the conservation and enhancement of our valuable national collections but also promotes critical reflection on the past, its traces, and its influence on the formation of identities. The way we perceive history and our relationship with it is significantly shaped by the museum's work. By embracing diverse perspectives that give life to our nation, the museum challenges singular interpretations of human development, promoting complex, dynamic, and plural understandings that provide alternative ways of viewing history and the past.

The chapters in the various volumes of this collection invite us to rethink history and the museum's role in shaping its narratives, focusing on both the materiality of objects and their inherent symbolic meanings. In this new approach to the museum, we explore various ways of interpreting the past, and with it, a present that, through its heritage institutions, seeks to fully acknowledge the historical diversity of our country and the cultures that have existed within its borders.

Nélida Pozo Kudo
Director
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural



Introducción

La presente publicación corresponde al tercer volumen de la colección *Un nuevo guion para el Museo Histórico Nacional* (en adelante, MHN). Su contenido es resultado de una profunda reflexión museológica y museográfica acerca del relato que hoy se exhibe en la muestra permanente, bajo la pregunta por el significado y el rol que debería asumir un museo de historia en una sociedad con nuevas demandas hacia el conocimiento sobre su pasado.

Tierra de fronteras es la tercera de ocho curadurías que componen este nuevo guion, dedicado a conocer la historia de los pueblos del *Reyno de Chile*, en un arco temporal –denominado “horizonte” en la nueva propuesta de guion– que abarca el periodo colonial, desde el establecimiento de la Frontera en el Biobío a fines del siglo XVI hasta la usurpación del trono a Fernando VII por Napoleón Bonaparte. Múltiples objetos estructuran el recorrido principal, con el objetivo de comprender este territorio como colonia del Imperio español, pero también desde los pueblos que habitaron sus diversos valles, tanto con sus diferencias y particularidades, como con sus puntos de encuentro. En este relato el concepto de “frontera” actúa como eje principal.

Desde esta mirada, la narración revisa distintas temáticas. Primero, se adentra en las formas en que el territorio fue incorporado dentro del Imperio español, con las armas, la religión y el idioma como las principales herramientas de dominación. Luego, hace un recorrido por sus valles transversales, habitados por grupos distintos que, pese a los

Foreword

This publication is the third volume in the *Un nuevo guion para el Museo Histórico Nacional* (hereinafter MHN) collection. The content results from an in-depth reflection on museology and museography concerning the narrative that is currently presented in the permanent exhibition. It addresses the question of what meaning and role a history museum should fulfill in a society that has new demands for understanding its past.

Tierra de Fronteras is the third of eight curatorial exhibitions within this new script initiative aimed at exploring the history of the peoples of the *Reyno de Chile* (*Kingdom of Chile*). This exploration covers a temporal arc, referred to as the "horizon" in the new proposal that spans the Colonial period, from the establishment of the Frontier in the Biobío at the end of the 16th century to the usurpation of the throne from Ferdinand VII by Napoleon Bonaparte. The museum route is structured around multiple objects, with the goal of understanding this territory as a colony of the Spanish Empire while also considering the perspectives of the various peoples who inhabited its valleys. This narrative highlights their differences and unique characteristics, as well as their commonalities.

A central theme in this story is the concept of "frontier." From this perspective, the narrative addresses several themes. It begins by examining how the territory was integrated into the Spanish Empire, with weapons, religion, and language serving as the primary means of domination. Next, it explores the diverse valleys populated by different groups who, despite the

intentos unificadores de la Corona, mantuvieron sus propias identidades, algunas de las cuales perduran hasta hoy. Por último, se interioriza en su dimensión urbana, con sus espacios de encuentro social que fueron de lo público a lo doméstico.

El interés hacia las formas en que el territorio fue habitado, explica el énfasis en el concepto de frontera. El *Reyno de Chile* fue una gran frontera por ser la última capitanía del Imperio español, al mismo tiempo que existió la frontera interna, espacio de encuentro y desencuentro de lo mapuche y lo español. Así también, el espacio doméstico-urbano se constituyó en un límite que, aunque permeable, diferenciaba el espacio público de la calle del privado del hogar.

La estructura del volumen se organiza en cinco capítulos. El primero, escrito por Andrea Müller y Javiera Maino, profesionales del Área de Exhibiciones de la Subdirección Nacional de Museos, reflexiona sobre las exposiciones permanentes como espacios dinámicos de comunicación. Dentro del contexto de renovación del MHN, las autoras entregan claves para llevar adelante un proceso de actualización significativo y eficaz. El segundo capítulo describe la propuesta curatorial e histórica del horizonte, mientras en el tercero, la historiadora Ximena Urbina analiza el concepto de frontera como un término polisémico a través del cual se puede entender el Chile colonial.

Por su parte, en el cuarto capítulo, especialistas internos y externos al MHN exploran uno de los objetos clave de la curaduría –denominado “objeto ancla” en el nuevo guion–: un

Crown's efforts to unify them, preserved their distinct identities many of which continue to exist today. Finally, the narrative explores the urban dimension, focusing on the social spaces that transitioned from public to private settings.

The interest in how the territory was inhabited highlights the importance of the concept of frontier. The *Kingdom of Chile* served as a significant frontier, being the last captaincy of the Spanish Empire. It existed alongside an internal frontier, which represented a space of interaction and conflict between the Mapuche people and the Spanish settlers. Additionally, the domestic-urban environment created a boundary that, while permeable, distinguished the public space of the street from the private space of the home.

The book is organized into five chapters. The first chapter, written by Andrea Müller and Javiera Maino, who are professionals in the Exhibitions Area of the Subdirección Nacional de Museos (National Subdirectorate of Museums), discusses permanent exhibitions as dynamic communication spaces. In light of the renovation of the MHN, the authors offer insights into creating a meaningful and effective updating process. The second chapter outlines the curatorial and historical proposal of the horizon, while the third chapter features historian Ximena Urbina, who analyzes the concept of "frontier" as a polysemic term through which colonial Chile can be understood.

In the fourth chapter, specialists from both within and outside the museum examine a key object of the exhibition, referred

poncho colonial que refleja el intercambio comercial y cultural del virreinato del Perú con otros continentes. Finalmente, el quinto y último capítulo, es un ejercicio de colecciones sobre veinte objetos que forman parte del recorrido de esta curaduría. Cada uno de ellos fue interpretado por múltiples voces: las del saber experto, las de personas pertenecientes a instituciones culturales, y las de ciudadanos y ciudadanas de variados rangos etarios y profesiones. El resultado fue un diálogo polifónico, elaborado entre la historia, la antropología, las ciencias sociales, la semiótica, la trayectoria crítica de cada objeto, sus simbolismos, y la memoria.

Antes de finalizar, amerita señalar que el trabajo realizado para renovar el actual guion del MHN ha sido una obra colaborativa entre el Museo y sus diversas audiencias. Por medio de estas páginas agradecemos a todas y todos quienes han agregado capas de conocimiento y experiencias a nuestras colecciones con el objetivo de darle un sentido presente a cada una de ellas.

Isabel Alvarado Perales
Directora (S)
Museo Histórico Nacional

to as an "anchor object" in the new script: a colonial poncho that embodies the commercial and cultural exchanges that took place between the viceroyalty of Peru and other continents. The fifth and final chapter focuses on a selection of twenty objects that highlight this curatorial journey. Each object is interpreted through the perspectives of various contributors: experts, individuals from cultural institutions, and citizens of diverse ages and professions. This collaboration results in a rich, polyphonic dialogue that weaves together history, anthropology, social sciences, semiotics, and the critical significance of each object, its symbolisms, and collective memory.

Before we conclude, it's important to acknowledge that the effort to update the MHN's current script has been a collaborative project involving both the Museum and its diverse audiences. We would like to express our gratitude to all those who have contributed their knowledge and experiences to our collections, helping to imbue each piece with contemporary significance.

Isabel Alvarado Perales
Acting Director
Museo Histórico Nacional





CAPÍTULO I:

Renovaciones museográficas. El paso del tiempo y la búsqueda de un nuevo sentido

Andrea Müller Benoit y Javiera Maino González
Área de Exhibiciones, Subdirección Nacional de Museos



Renovaciones museográficas. El paso del tiempo y la búsqueda de un nuevo sentido

El siguiente capítulo reflexiona sobre las estrategias, desafíos y potencialidades de los procesos de renovación en museos. El artículo los concibe como espacios dinámicos que, con el paso del tiempo y los cambios que experimentan las sociedades, pueden quedar desactualizados y perder su efectividad. Desde esta perspectiva, se revisa la evolución del Museo Histórico Nacional y la renovación actual del guion.

Crear una nueva exhibición es una tarea compleja que requiere de un trabajo riguroso en el que se deben conjugar las colecciones, el desarrollo del relato y la manera en que estos serán representados. A partir de la experiencia del Plan de Mejoramiento Integral de Museos Estatales, se entregan claves y principios para elaborar exhibiciones capaces de transmitir mensajes que le hagan sentido a sus visitantes. A la luz de ello, se abordan los pasos que ya ha dado el MHN en esta dirección, como el proceso de diagnóstico de su muestra con distintas comunidades, la estructura de un nuevo guion que busca representar una historia con mayores capas y diversidad, y el desarrollo de ejercicios que incluyen a nuevas voces en la interpretación de la historia.

Finalmente, se plantea que la renovación de los museos no solo es una manera de mantener vigente a estas instituciones, sino también una acción concreta que contribuye a mejorar la calidad de vida de las comunidades y personas.

Museographic Renovations. The Course of Time and the Search for a New Sense

The following chapter discusses the strategies, challenges, and opportunities involved in museum renovation processes. It views museums as dynamic spaces that can easily become outdated and lose their effectiveness as societies evolve. From this perspective, it examines the transformation of the Museo Histórico Nacional and its current efforts to renovate its exhibition narratives.

Creating a new exhibition is a complex task that involves thoughtful consideration of collections, narrative development, and potential representations. Based on the experience of the Plan de Mejoramiento Integral de Museos Estatales (Integral Improvement Plan for State Museums), this chapter outlines key points and principles for developing exhibitions that effectively convey meaningful messages to visitors. In this context, the chapter highlights the progress already made by the MHN in this area, such as the diagnostic process that engaged various communities regarding its exhibition, the structure of the new narrative aimed at presenting a more layered and diverse history, and the development of initiatives that incorporate new perspectives in the interpretation of history.

Ultimately, this chapter suggests that renovations in museums serve not only to keep these institutions current but also represent concrete actions that contribute to enhancing the quality of life for both communities and individuals.

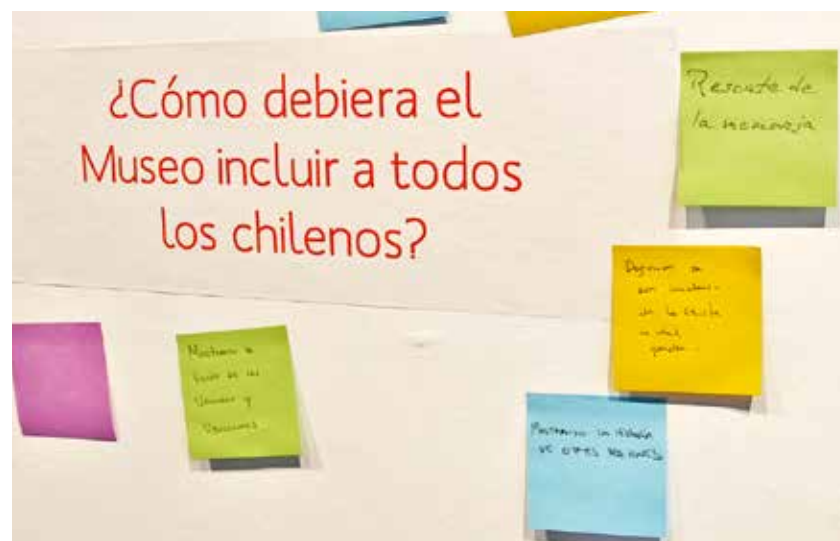
Las definiciones de “museo” y el alcance de su trabajo ha variado en el tiempo posicionándose cada vez con más fuerza como actores relevantes, no solo para el sector cultural, sino que para la sociedad en su conjunto aportando múltiples campos de acción.

Las exhibiciones son uno de los elementos centrales de todo museo, en donde se busca dar cuenta de sus investigaciones, colecciones, ideas y valores. Bajo el alero de un guion curatorial, que selecciona y organiza los contenidos, las exposiciones son espacios dinámicos de comunicación. En ellas, todos sus componentes entregan mensajes a través de distintos medios y lenguajes, inspirando vínculos y promoviendo la construcción de significados comunes a partir de historias individuales, con el desafío de generar pertenencia y la comprensión de procesos sociales complejos.

En una exhibición todo comunica, por lo que cada elemento debe aportar al mensaje central que se quiere transmitir. Esto ocurre con los textos y el modo en que están redactados, las colecciones y su organización, la gráfica, la iluminación y los interactivos, entre otros. Del mismo modo, las omisiones y vacíos se suman al relato, tensionando el discurso y abriendo nuevas posibilidades de lectura.

Pero, como todo, los museos y sus exhibiciones también se transforman y envejecen con el paso del tiempo. A medida que van transcurriendo los años y que los visitantes interactúan con sus espacios, se van deteriorando gráficas, vitrinas e interactivos. Lo que en un inicio fue novedoso y atractivo, comienza a parecer añejo y pasado de moda.

También los contenidos y su relación con las colecciones, enunciados e hitos, comienzan a replegarse hacia un lugar más opaco y mudo. El relato, con su lenguaje, mensajes y



Jornadas para el cambio de guion realizadas en 2013, MHN.

valores, deja de encontrar eco en los visitantes y el objetivo esencial, que es comunicar, ya no se cumple.

Por otro lado, disciplinas como la historia, van cambiando sus objetos de estudio y el lente con el que observan el pasado o una sociedad, proponiendo nuevas fuentes o lecturas, aventurando interpretaciones e interrogantes que terminan por acentuar aún más la distancia entre las personas y los contenidos.

Ya hacia 1994 el equipo del Museo Histórico Nacional detectó carencias en su oferta museográfica y desarrolló un proyecto de cambio de guion que culminó el año 1999. Con posterioridad, entre 2006 y 2007, se hicieron ajustes en los textos y señalética, renovándose además las salas correspondientes al siglo XX. Años más tarde, en 2013, se inició un nuevo proceso de cambio de guion que se sigue desarrollando hasta hoy. Luego de diez años de trabajo, que incluye un diagnóstico minucioso, se plantea crear una exhibición “centrada en las personas y su



Jornadas para el cambio de guion realizadas en 2013, MHN.

experiencia personal del pasado como parte constitutiva de la forma en que se comprende el presente de la sociedad y el compromiso personal con su futuro” (Martínez, 2023, p. 14). Esta declaración supone un cambio radical respecto de la exhibición de los noventa, y un reto enorme desde el punto

de vista conceptual y metodológico. A esto se suma el desafío de crear una exhibición de carácter permanente en la era de la inmediatez y de cambios vertiginosos, lo que exige un ejercicio serio y creativo con mirada de futuro.



Fachada principal del edificio que alberga el Museo Histórico Nacional, MHN.

Había una vez...

...un edificio neoclásico ubicado en la Plaza de Armas que contenía y contaba la historia de Chile. Pero ¿qué historia?, ¿a quién? y ¿para qué?

Tradicionalmente los museos de historia nacional han construido un relato desde la óptica de los vencedores, en donde se da cuenta de lo que permitió la construcción de la nación desde una perspectiva única, muchas veces organizada cronológicamente en torno a las glorias, hitos y héroes de un

país. En este modelo encontramos las crisis y sus resoluciones, los grandes personajes –generalmente hombres–, las guerras, las voces de los próceres y las colecciones, que en distintas épocas y con los ojos de ese momento específico, se seleccionaron para ilustrar y dar credibilidad al relato presentado. La relación con el público se plantea desde una verticalidad formativa, donde el museo enseña y el visitante aprende.

El Museo Histórico Nacional no ha sido la excepción. En 1910, en el contexto del centenario de la Independencia, se montó una exposición histórica en el Palacio Urmeneta, antecedente directo de esta institución museal. Las colecciones correspondían a objetos que, para la época, eran representativos de la “memoria nacional”, recogiendo la idea de nación propia del siglo XIX, donde “la historia de Chile narrada en exposiciones y museos debía ser la de una república que había superado su pasado colonial” (Ponce de León y Correa, 2020, p. 14). Años después el Museo se instaló en Miraflores 50, con una exhibición organizada en cinco salas por períodos históricos: Colonia, Independencia, República y Guerra del Pacífico, dejando de lado los contenidos y colecciones arqueológicas (Ponce de León y Correa, 2020).

En 1982 el Museo se trasladó a su actual espacio, el antiguo edificio de la Real Audiencia. Este porta en sí mismo las capas y tramas que se comenzaron a tejer a partir de la llegada de los españoles a nuestro territorio. En 1609 la Real Audiencia se estableció en el lugar, y luego de dos construcciones destruidas por terremotos, se levantó el edificio actual en 1808. Tras oficial como el espacio de la institucionalidad que ejercía el poder, la justicia y el control administrativo durante la Colonia, dio paso a sucesivas instituciones republicanas, hasta transformarse en 1982 en el hogar del Museo Histórico Nacional. El “contenedor” determinó el encuadre del relato, que



Antigua sala “Los primeros habitantes de Chile”, MHN.



Antigua sala “Descubrimiento y conquista”, MHN.

por muchos años definió los contenidos y su representación en el Museo organizados en torno a la Colonia y ciclos presidenciales republicanos, con una perspectiva cronológica, fechas, personajes y acontecimientos que reforzaban la “historia oficial”.



Antigua sala “La sociedad colonial”, MHN.



Sala “Del Frente Popular a la Unidad Popular”, luego de su renovación en 2006, MHN.

A partir de 1990, con la vuelta a la democracia, el equipo del Museo comenzó a revisar su exhibición, mientras aumentaba la presión para que el guion modificara su relato homogeneizante. Ya no se reconocía ni validaba la voz única de un museo omnisciente y se comenzó a exigir la incorporación de otras historias y miradas, tales como la organización social, la democracia, el enfoque de género, el sujeto popular, la experiencia de las infancias, entre otros. Este desafío se concretó con la colaboración de historiadores e historiadoras que, desde distintas especialidades, abordaron las temáticas y enfoques, para actualizar los contenidos a la nueva realidad desde una mirada experta que pavimentó el camino para futuros trabajos. De esta manera, hacia el año 2006 se inauguró una nueva muestra que, de alguna manera, se hacía cargo de estas deudas y que sigue hasta hoy, con intervenciones o actividades temporales que promueven el diálogo con la exhibición.

Sin embargo, consideramos que el punto de quiebre en el proceso de reflexión ocurrió hace aproximadamente diez años, cuando el Museo dio un giro hacia sus públicos (el actual y el potencial), socializando el diagnóstico de la muestra existente y sus objetivos, para transformarlos en un desafío compartido. Para ello convocó, mediante múltiples procesos, con mayor o menor participación, a miembros de diversas comunidades –escolar, académica, religiosa, política, sindical, empresarial, entre otros– con el objetivo de reflexionar respecto al guion y visualizar caminos para su renovación.

Una nueva exhibición: en la búsqueda de sentido

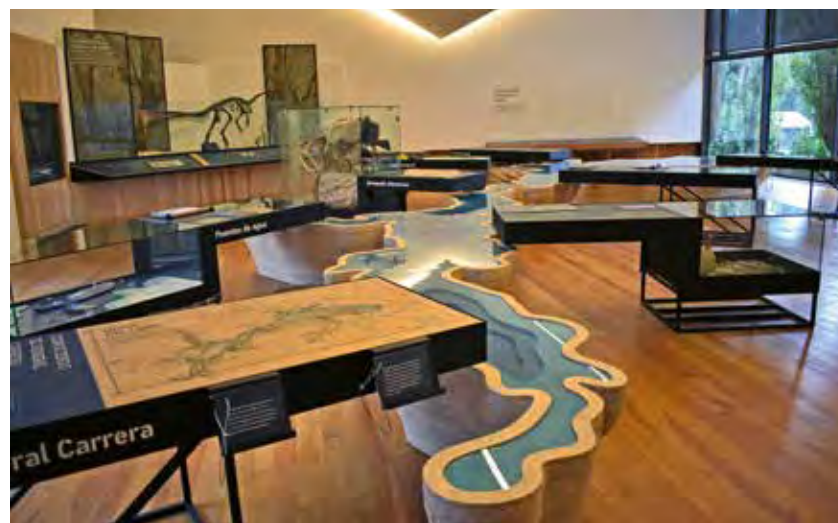
La Subdirección Nacional de Museos (SNM) es una unidad técnica de carácter público, cuya misión es promover el desarrollo armónico y sostenido de las instituciones museales de Chile. Trabaja directamente con la red de

veinticuatro museos regionales y especializados del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, apoyando su gestión y buscando potenciar la identidad de cada uno de ellos, su inserción en sus respectivas comunidades y el trabajo con las colecciones patrimoniales.

Desde hace veinte años la Subdirección lleva adelante el Plan de Mejoramiento Integral de Museos Estatales, con el objetivo de elevar los estándares museológicos y consolidar una plataforma adecuada para la gestión de las instituciones que forman parte de su red. Cada proyecto implica un trabajo radical en los inmuebles, restaurando o construyendo espacios que sean capaces de albergar todos los campos de la acción museal, como depósitos, salas de exhibición, laboratorios, oficinas administrativas, bibliotecas, espacios de mediación, entre otros, además de promover la profesionalización y fortalecimiento de los equipos de trabajo. A la fecha, se han renovado dieciocho museos en once regiones del país, a lo que se suma la creación del Museo Regional de Aysén, en Coyhaique.



Renovación museográfica de Museo Arqueológico de La Serena, Subdirección Nacional de Museos.



Muestra permanente de Museo Regional de Aysén, Subdirección Nacional de Museos.

Desde el Área de Exhibiciones de la SNM hemos podido experimentar cómo los museos y sus proyectos de renovación son capaces de promover transformaciones y contribuir a mejorar la calidad de vida de las personas. La construcción o remodelación de edificios genera cambios en el entorno social, dignificando y revitalizando barrios, generando empleos, reactivando el turismo y otras dinámicas sociales positivas. Una buena exposición, por su parte, es capaz de enriquecer la vida de quienes la visitan al ofrecer espacios para el descubrimiento, el desarrollo de capacidades, la entretención y la socialización. Aportan también a la diversificación de miradas y conexiones, pueden ser fuente de inspiración, de sentido de pertenencia y de comunidad, contribuyendo a mejorar incluso la salud mental de las personas.

Cada proyecto expositivo es un desafío intelectual y creativo único, que conlleva un trabajo riguroso y dedicado junto a los equipos de cada museo para identificar e investigar las colecciones (existentes y potenciales), elaborar el relato de la exhibición y buscar la mejor manera de representarlo

en un espacio determinado. La diversidad de proyectos responde, en gran medida, a los distintos tipos de colecciones, como objetos arqueológicos, obras de arte, artesanías, mobiliarios, piezas etnográficas, fotografías, audiovisuales, entre otros, y a las características de la comunidad en la que está inserta.

Y si bien cada proyecto es único, lo que los une es el propósito de crear exhibiciones que sean capaces de transmitir mensajes y valores que le hagan sentido a quienes las visitan. La experiencia nos ha llevado a proponer principios que orientan nuestro trabajo y que representamos en forma de un decálogo. Así, buscamos que cada exposición sea:

- 1. Significativa.** Presenta contenidos relevantes para quienes la visitan y promueve la apropiación de sus valores.
- 2. Simple.** Los contenidos están presentados de forma clara y concisa, aunque se trate de temas complejos.
- 3. Crítica.** Plantea preguntas, destruye mitos, propone nuevas visiones, motiva el aprendizaje e invita a la reflexión.
- 4. Entretenida.** Es un espacio de educación no formal y una oportunidad para pasarlo bien. Los temas serios no tienen por qué abordarse de manera aburrida.
- 5. Empática.** Entiende y se hace cargo del lugar donde está, para que su propuesta haga sentido a su comunidad.
- 6. Actualizada.** Utiliza información de fuentes confiables, con datos verídicos y vigentes.
- 7. Eficaz.** Comunica los contenidos y valores que se propuso difundir.

8. Accesible. Identifica y atiende las necesidades de los distintos grupos etarios, haciéndose cargo también de la accesibilidad física, cognitiva y sensorial.

9. Inspiradora. Ofrece perspectivas refrescantes y creativas que despiertan nuevos propósitos en sus comunidades.

10. Resonante. La experiencia vivida trasciende el espacio físico y temporal de la muestra, dejando una huella memorable en las personas.

Pero ¿cómo llegar a hacer exhibiciones con estas características?, ¿cómo determinar los mensajes?, ¿cómo afinar el tono? ¿De qué manera se identifica o se decide a quiénes le estamos hablando, qué esperan de esta experiencia o cuáles son las razones por las que vienen o no al museo?

Los caminos para crear exposiciones pueden ser muchos y diversos. Como Área de Exhibiciones trabajamos en un itinerario en cuatro etapas: un primer momento de levantamiento de contexto y diagnóstico, donde los estudios y diálogo con las audiencias son clave. Una segunda etapa está dedicada a la definición del sentido de la exhibición, que llamamos Estrategia interpretativa, en donde se establece de qué se tratará la nueva muestra, sus mensajes centrales, objetivos, finalidad, público objetivo y recursos. Luego, la investigación se profundiza y se avanza en la creación del guion y diseño museográfico. Y, por último, la muestra se materializa con la construcción e instalación de los mobiliarios, colecciones, gráfica, entre otros, y la apertura al público.

El trabajo de diagnóstico, de revisión de los estudios de visitantes y evaluación de la muestra existente es clave en todo proceso. Esto permite identificar quiénes van o no a un museo, sus interpretaciones y sus aproximaciones –o

distancias– con los temas. Por esto, el camino iniciado en 2013 por el Museo Histórico Nacional, abriendo la discusión respecto a su exhibición permanente con diversas comunidades, apunta en la dirección correcta. Con esta acción, la institución deja de ser un espacio monolítico, para transformarse en uno colaborativo, permeable al análisis de, para y con las personas. Esta fue la llave que abrió la posibilidad de concebir una museografía que no solo fuera informativa, sino una capaz de aportar con herramientas para la construcción de una historia colectiva, en la que todos y todas somos parte.

Con este levantamiento se avanzó en las definiciones para la nueva muestra. Se propuso un relato que conjuga elementos cronológicos y temáticos en torno a ocho grandes preguntas que dan forma a “horizontes”. Si bien para el equipo curatorial la elección de este concepto se refiere a la idea de una “coherencia cultural” que permite caracterizar cambios y continuidades (Ponce de León y Correa, 2020, p. 18), consideramos que la elección del concepto entrega una imagen de gran capacidad simbólica y poética que contribuye al desarrollo de su guion, de su museografía y de todos los elementos que la componen.

Según la Real Academia Española, la palabra “horizonte” se refiere al “Límite visual de la superficie terrestre, donde parecen juntarse el cielo y la tierra”; un “Lugar, [...] límite, frontera”, además de “Cada una de las capas que se diferencian en el perfil de un suelo y que son aproximadamente paralelas a la superficie del terreno”¹.

Y es que la propuesta de nuevo guion incluye todo eso. Un viaje a momentos del pasado para ser testigos de encuentros

entre tradiciones y continentes, entre personas, paisajes, etnias y modos de comprender el mundo. Con voces y objetos que se insertan en un espacio ajeno al de su propia historia, donde se vuelven a trazar los límites: nítidos y filosos como cuando miramos la cordillera recortada contra el cielo, borrosa y acuarelada como cuando no se distingue dónde termina el cielo y empieza el mar.

Es un relato de capas estratigráficas, donde las historias, las colecciones y protagonistas se superponen y mezclan luego de los avatares telúricos de la historia. Una narración que ocurre en un marco temporal y en un territorio, pero que al igual que el horizonte terrestre, a medida que se avanza a su encuentro, este se desplaza sin que logremos alcanzarlo jamás, reforzando el sentido de una historia en construcción, inacabada, donde cada uno tiene algo que aportar.

El guion organiza la historia de nuestro territorio –uno culturalmente construido– desde los primeros hallazgos de vida humana en nuestro país hasta hoy, relevando momentos de encuentros y desencuentros con un “otro”. Un otro español o indígena –invadido o invasor, conquistado o conquistador– en una primera etapa de nuestra historia, y nuevos y distintos “otros” encontrados en torno a fracturas políticas, sociales y educacionales.

Se ha establecido también como principio de la nueva muestra –y siguiendo las tendencias de la disciplina histórica– establecer vínculos entre los grandes acontecimientos y la vida cotidiana. Y si bien con esto el problema pareciera estar resuelto, es solo el inicio del desafío, porque estas historias tienen que ser capaces de conectar con esas otras individualidades que habitan el presente y que visitarán la

¹- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: Diccionario panhispánico de dudas (DPD) [en línea], <https://www.rae.es/dpd>, 2.^a edición (versión provisional). [Consulta: 16/07/2024].

exhibición, para componer una matriz social con sentido y que resuene en los diversos públicos.

Y es aquí donde la museografía, como experiencia multidimensional, cobra un rol determinante permitiendo materializar las decisiones curatoriales para que no se queden solo en intenciones, sino que permeen todos los aspectos de la muestra. Las propuestas de los tres primeros horizontes del proyecto museográfico del MHN dan cuenta de la manera en que el propósito de la nueva exhibición se concreta, con textos y títulos que buscan interpelar e identificarse con los protagonistas de otros tiempos (“Nos formamos en movimiento”, “El mundo es uno solo, pero nosotros no”); objetos arqueológicos dispuestos en una gran vitrina de tal manera que refuerzan las ideas de movimiento e intercambio

entre los pueblos originarios; interactivos inspirados en el concepto de curiosidad que guía el segundo horizonte; recorridos que se estrechan y tensionan el encuentro, tomando otro de los conceptos guía definidos por la curaduría, entre muchos otros ejemplos.

Otra de las ideas fuerza que ha guiado la renovación museográfica es crear una narración polifónica de experiencias vitales y particulares del tiempo pasado. En esta línea el Museo ha desarrollado un ejercicio que nos parece sumamente interesante llamado *Patrimonio a tres voces*. Mediante una convocatoria abierta por redes sociales, además de invitaciones individuales, se solicita a las personas –hombres, mujeres, niños, niñas– que interpreten algunos de los objetos seleccionados por el equipo curatorial, representativos del horizonte.



Propuesta museográfica de Horizonte 1 “Pueblos en movimiento”, elaborada por empresa museográfica Sumo, 2022.



Propuesta museográfica de Horizonte 2 “El mundo es uno solo y diverso”, elaborada por empresa museográfica Sumo, 2021.

Con esto, se ofrece de una manera concreta la oportunidad de que personas de cualquier esfera del conocimiento, actividad, credo, edad, condición social, entre otros, se acerquen desde su mirada particular a una colección que tradicionalmente solo podía ser leída o mediada por especialistas. El mensaje es profundo: todos y todas podemos interpretar los objetos, desafiando a los discursos hegemónicos y contribuyendo con el propósito principal de la exhibición, que busca relevar el aporte de las historias personales en la construcción de nuestro pasado y presente.

Los resultados de este ejercicio pueden colaborar con la investigación de las colecciones, planteando interrogantes y aproximaciones novedosas que enriquecerán la documentación de las piezas. Por otro lado, la incorporación de las interpretaciones dentro de la misma museografía



Propuesta museográfica de Horizonte 3 “Tierra de fronteras”, elaborada por empresa museográfica Sumo, 2022.

–como cédulas, textos asociados, interactivos u otros recursos– es también una posibilidad que la museografía aún puede explorar. No hay que olvidar que en una exhibición cada uno de sus elementos comunica, y que la incorporación de estas lecturas personales de los objetos puede transmitir de forma efectiva el mensaje de que todos y todas somos partícipes de la historia, con un relato construido de manera compartida, objetivo central del nuevo guion.

Hacia una historia compartida

A través de estos más de diez años de trabajo curatorial, el MHN ha planteado y desarrollado diversas aproximaciones hacia el trabajo de la nueva museografía: “museo mestizo”, “horizontes”, “patrimonio a tres voces”. En todas ellas está implícita la idea de que no existe una sola visión e interpretación de la historia, ni una sola forma de comunicarla.



Departamento de Educación, Mediación y Ciudadanía con niños y niñas, MHN.

Estos nuevos enfoques complejizan la estructuración y el desarrollo de los relatos, con más énfasis en los procesos y sus distintos ángulos, haciendo visibles las múltiples capas que entrelazan el pasado y el presente. Los héroes se humanizan, los grandes acontecimientos se ponen en contexto y en relación con hechos menos conocidos o que pasaron desapercibidos para los curadores de ese momento. De esta manera, aparecen frente al obturador una inmensidad, hasta hace poco invisible, de hombres, mujeres, niños y niñas con sus múltiples maneras de vivir y comprender la vida, dando cuenta de la compleja trama de la sociedad. No es que necesariamente el mundo haya sido menos diverso o complejo años o siglos atrás, es la capacidad que tenemos como sociedad para darles un lugar, en este caso, en el museo.

De esta manera, se hace presente la historia y su coherencia cultural en los horizontes, pero también sus dicotomías y temas no resueltos representados en el mestizaje. Los relatos se superponen formando un entramado que incorpora no solo información, sino que las sensibilidades y contradicciones históricas y humanas encarnadas en las muchas voces de un objeto. Todo para acentuar el carácter polifónico de una exhibición que debe “cantar a voces” con la certeza de que finalmente, son las personas las que incorporan los últimos acordes del relato de acuerdo a sus propias vivencias, en una celebración de voces únicas y diversas que se entrelazan para crear en cada visita, armonías ricas y complejas.

Bibliografía

- Brochu, L. y Merriman, T. (2002). *Personal interpretation, connecting your audience to heritage resources*. InterPress.
- Carter, S., Gaskell, I., Schechner, S. y Thatcher, L. (2015). *Tangible things, Making History through objects*. Oxford University Press.
- Csikszentmihalyi, M. y Rochberg-Halton, E. (1999). *The meaning of things, Domestic symbols and the self*. Cambridge University Press.
- Falk, J. (2009). *Identity and the museum visitor experience*. Left Coast Press.
- Falk, J. y Dierking, L. D. (1992). *The museum experience*. Whalesback books.
- Fernández, G. (2021). *El lenguaje museográfico*. Lenguajemuseográfico.com
- Hein, G. E. (2004). *Learning in the museum*. Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (1998). *Los museos y sus visitantes*. Ediciones Trea.
- Martínez, J. (2023). Relatos y cultura material: el guion de museo. En *Pueblos en movimiento* (pp. 13 - 21). Museo Histórico Nacional, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- McLean, K. (1993). *Planning for people in museum exhibitions*. Association of Science-Technology Centers.
- Pérez, E. (2000). *Estudio de visitantes en museos, metodología y aplicaciones*. Ediciones Trea, S. L.
- Ponce de León, M. y Correa, M. (2020). Un lugar presente para el pasado. En *El mundo es uno solo y diverso* (pp. 13 - 21). Museo Histórico Nacional, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Simon, N. (2021). *The participatory museum*. Museum 2.0.





CAPÍTULO II:

De imperios, pueblos y fronteras: La construcción de una sociedad híbrida en el Chile colonial (1598 – 1808)

Manuel Correa Serrano, Leone Sallusti Palma, María Ignacia Parada
Bórquez y Triana Sánchez Rubín



De imperios, pueblos y fronteras: La construcción de una sociedad híbrida en el Chile colonial (1598 – 1808)

En este capítulo se abordan los espacios e historias de los pueblos que habitaron el *Reyno de Chile*. Un territorio en definición, donde los diversos mecanismos con que las poblaciones indígena e hispana articularon su convivir fueron formando, poco a poco, una sociedad híbrida.

El relato se inicia con el parlamento de Quilín de 1641, instancia de diálogo entre el pueblo Mapuche y la Corona, que selló el primer acuerdo de paz entre ambos. A continuación, se adentra en el *Reyno de Chile* dentro del contexto imperial, y las diversas maneras y categorías en que la Corona se hizo presente y ejerció su poder en el territorio. También se profundiza en las historias de los pueblos que se emplazaron en los valles, cada uno con sus particularidades e identidades. Y luego la ciudad, desde sus celebraciones en el espacio público hasta la “frontera íntima” de las casas coloniales, donde lo público y lo privado se difuminan. La narración finaliza con la llegada de la carta que anuncia el apresamiento del rey Fernando VII, y con ella, los primeros aires de independencia.

Así, y a través de las colecciones del MHN, este relato se pregunta sobre el vivir de quienes conformaron el Chile colonial. Sobre cómo ocuparon el territorio, y su día a día en un entorno local inserto en una lógica imperial muchas veces lejana. Ello, observando siempre aquellos momentos de intercambio y mestizaje que, de manera paulatina y con el pasar de los años, fueron dando forma al Chile de los siglos venideros.

About Empires, Peoples, and Borders: Construction of a Hybrid Society in Colonial Chile (1598 – 1808)

This chapter examines the spaces and histories of the peoples who inhabited the *Reyno de Chile* (*Kingdom of Chile*). It explores a territory that was slowly being defined, where various mechanisms allowed indigenous and Hispanic populations to coexist, gradually forming a hybrid society.

The narrative begins with the *Parlamento de Quilín* in 1641, a dialogue between the Mapuche people and the Crown of Spain that established the first peace agreement between the two. It then investigates the *Kingdom of Chile* within a broader imperial context, discussing the various ways the Crown was present and exercised its authority over the territory. The chapter further explores the histories of the towns located across the region, each with its own characteristics and identities. The narrative also highlights the urban experience, from public celebrations to the “intimate borders” of colonial houses, where the public and private spheres often blurred. It concludes with the arrival of the letter announcing the imprisonment of King Ferdinand VII, signaling the initial stirrings of independence.

Through the collections of the MHN, this narrative raises questions about the lives of those who formed colonial Chile. It examines how they inhabited the territory and their daily experiences within a local context often shaped by distant imperial logic. Throughout, it emphasizes moments of exchange and miscegenation that gradually contributed to the development of Chile in the centuries to come.

Dicen que Dios no la quiso
por lo yerta y lo lejano,
y la noche que es su aurora
y su grito en la venteada
por el grito de su viento,
por su hierba arrodillada
y porque la puebla un río
de gentes aforesteradas.

Gabriela Mistral, *Poema de Chile*, 1967



Paz entre hispanos e indios en 1641 [fotografía]

Colección Biblioteca Nacional de Chile, Archivo Fotográfico Sala Medina
FB-0983

Acontecimiento de entrada: Parlamento de Quilín

Curalaba no terminó en Curalaba. Los ecos del levantamiento indígena que derrotó a las huestes españolas se sintieron desde 1598 hasta, al menos, 1602. Se acordaron las aguas del río Biobío como la frontera entre lo que se llamó –entre otros nombres– el Estado de Arauco y el *Reyno de Chile*. Cuarenta años después, sin embargo, esa línea imaginaria que los separaba ya no era solo un espacio de conflicto, sino también un punto de encuentro: hacia 1641, en las laderas del río Quillén, se llevaría a cabo el parlamento de Quilín, del que emanaría el primer tratado de paz acordado entre mapuche e hispanos, después de casi un siglo de lucha en Arauco.

Las crónicas españolas nos cuentan que, desde los montes, ciento cincuenta *tokis* mapuche y mil cuatrocientos guerreros desarmados se encontraron de frente a más de mil trescientos españoles, cada uno con su espada o su arcabuz. Tomaron asiento a los lados del río, y el *toki* Antegueno habló a ambos pueblos. Ofreció allí a los conquistadores una rama de canelo jaspeada en sangre de cordero, símbolo de paz, “con tanta confianza y familiaridad como si ayer no hubiéramos bañado los campos con su sangre, y ellos con la nuestra”, escribiría poco después el cronista Alonso de Ovalle (1646, p. 306). Vinieron entonces las celebraciones, que duraron un par de días; y la paz, solo unos pocos más.

Tierra de fronteras (1598 – 1808) es la tercera de ocho curadurías que componen el nuevo guion museográfico del Museo Histórico Nacional. Un recorrido por los espacios e historias de quienes habitaron los muy diversos espacios que componen el actual territorio chileno: lugares en proceso de definición por casi dos siglos que, entre la paz y la guerra, la palabra y la espada imprimieron un nuevo carácter a las relaciones entre los pueblos y el Imperio.

Ordenado a partir de sus fronteras, el recorrido parte con la más grande de todas: aquella de los imperios. A través de los océanos navegaron hombres y mujeres, niños y niñas, pero también cartas, pinturas, leyes e ideas, a la vez que conectaron a Chile, la colonia más lejana del Imperio español, con el resto del mundo. Luego, se continúa con las fronteras del propio territorio: los valles que, separados por cordones montañosos, dieron espacio a una infinidad de pueblos, culturas e historias; una infinidad de Chiles. Posteriormente, se adentra en las ciudades fundadas por las y los hispanos; y los caminos que las unieron, los terremotos que las destruyeron y los piratas que las saquearon. Para terminar, se aborda la frontera más íntima: el mundo urbano, desde sus calles, celebraciones y jerarquías, hasta los patios de sus casas coloniales. Espacios que, aunque muchas veces poco resueltos, hicieron de bisagra entre lo público y lo privado.

Así, desde las grandes geografías a la intimidad de los hogares, los objetos que componen este horizonte buscan retratar una historia desde múltiples escalas, cruzada por las cronologías, los personajes y los eventos. Por las características de la colección, este es un relato territorial que termina en la naciente y transformada vida urbana de fines del siglo XVIII.

Un mundo entre imperios

Para el siglo XVII, el territorio del *Reyno de Chile* –como se le denominaba entonces en los documentos oficiales– se extendía desde el despoblado de Atacama en el norte hasta la frontera del río Biobío por el sur. Hacia el este se extendía por toda la provincia del Cuyo, en lo que hoy es la pampa Argentina, y al oeste limitaba con el océano Pacífico. Sin embargo, debido a la ausencia de hitos que demarcaran el territorio, estos límites fueron siempre variables: su significado

dependía de sus habitantes, pero también de aquello que representaba para el Imperio.

Chile significó muchas cosas en tiempos coloniales. En lo político, por ejemplo, fue una gobernación dependiente del virreinato del Perú, cuyo gobernador representaba el poder del Rey. De la misma manera, acorde a la justicia hispana, Chile fue también un espacio jurisdiccional a cargo de una Real Audiencia, situada primero en Concepción hacia 1567, y luego en Santiago, donde desde 1808 ocupó el edificio en que hoy se encuentra nuestro Museo. Este máximo tribunal de justicia veló por el cumplimiento del derecho castellano, traído desde Europa, y del derecho indiano, su adaptación en América. Ello, aunque en la práctica la ley debió convivir con costumbres locales, como aquellas vinculadas a las cosmovisiones indígenas.

A su vez, en lo militar Chile fue también una Capitanía General: un territorio que se encontraba en constante estado de guerra, y por ello, a cargo de un capitán de tropa. Aunque eran considerados súbditos, el pueblo Mapuche tras la Frontera mantuvo su autonomía frente al proyecto colonial, y por ello, la administración hispana se mantuvo alerta de posibles levantamientos, promovió la conquista de sus tierras y las protegió de invasiones extranjeras.

La Corona tenía otra razón para establecer una Capitanía al sur del mundo. Al ser las últimas tierras del Imperio hispano, la importancia militar del territorio chileno radicaba también en la posesión del estrecho de Magallanes, ruta casi obligatoria para los barcos y galeones que comerciaban alrededor del mundo, y por lo mismo, muy codiciada por otros imperios. Así, en un mundo donde la lógica expansionista era parte sustancial del sistema político, no es de extrañar que Chile sirviera de Capitanía General,

aun cuando ello significara un costo más que un beneficio económico para el virreinato del Perú.

Gobernación, Audiencia y Capitanía, estas tres formas de pensar Chile durante la Colonia están estrictamente ligadas a las dinámicas de un mundo imperial. Una escala global, que comunicaba directamente estas tierras al sur del mundo con la metrópoli, es decir, con el corazón del Imperio hispano. Esto, sin embargo, no significa que no hubiese también una cuarta forma de ver Chile que, aunque ligada a España, representaba al poder en su escala más local: el Cabildo.

Con su origen en Europa, el Cabildo fue para las colonias americanas la institución en que los vecinos –hombres de ascendencia española, con casa en la ciudad– podían expresar sus opiniones y propuestas para afrontar asuntos civiles y militares. Contrario a las demás instituciones de gobierno, sus miembros no eran designados por la monarquía, sino elegidos entre sus pares, y aunque en la práctica no siempre fue así –pues la Corona, muchas veces, vendía a perpetuidad los cargos–, ello hacía de esta institución la representante de la voz de los vecinos (Barrientos Grandón, 2004). En parte por esto, las élites locales hicieron del Cabildo, un contrapeso local al poder político de la Corona.

Fundados entre 1541 y 1580, los cabildos de La Serena, Santiago, Concepción, Castro y Valdivia, entre otros, funcionaron como bisagra entre las ciudades y la Corona: impartían justicia en primera instancia, organizaban a las milicias para la defensa de la ciudad, y a través de él, quienes habitaban las colonias elevaban sus peticiones y opiniones a la monarquía.

La Corona impuso su poder en América a través de distintas instituciones, algunas políticas y otras espirituales. El carácter sagrado del poder monárquico trajo junto al imperio de la ley,

el de la palabra de Dios. Durante los siglos XVII y XVIII –e incluso hasta llegado el siglo XX– la Iglesia fue quizás el pilar más importante y poderoso en tierras chilenas. Sus conventos y capillas estuvieron a lo largo de todo el territorio, en lo urbano y lo rural, y desde ellos, religiosos y religiosas supervisaron el cumplimiento de las normas y tradiciones hispanas, al tiempo que evangelizaron en las tierras no dominadas. Ambas, tareas centrales para sustentar el poder del Imperio y su presencia en el territorio nacional.

En este sentido, las ciudades estaban delimitadas por las congregaciones y sus templos: en el caso de Santiago, por ejemplo, al norte estaba el Convento de Santo Domingo, al sur el Monasterio de las Agustinas, hacia el oriente el Convento de la Merced, y al poniente la Compañía de Jesús; y en la periferia, conventos como el de San Francisco, el Monasterio de Santa Clara y la Iglesia de Santa Ana.

El que demarcaran la ciudad no era casualidad. En los límites, los colegios y monasterios podían llegar no solo a quienes habitaban lo urbano, sino también a aquellos que vivían en los alrededores rurales. De esta manera, apuntaban a más público; más feligreses y estudiantes, y con ello, cumplían aún más la misión encomendada.

La baja densidad demográfica existente en todo el territorio se intensificaba todavía más en los entonces llamados “territorios vacíos”, descampados donde el poder de la Iglesia era menor, pero no inexistente. La dispersión propia de paisajes como el Desierto o la pampa, así como la geografía de tierras como aquellas que iban más allá del caudaloso río Maule, hicieron de la evangelización una tarea aún más compleja. Ante el diseminado patrón de asentamiento indígena, las congregaciones religiosas crearon distintos sistemas de evangelización y registro trashumante (Gutiérrez, 2007). El caso

de Chiloé es un buen ejemplo de aquello: allí, franciscanos y jesuitas replicaron las embarcaciones locales, y utilizaron los canales como caminos de costa que les permitieron llevar la palabra de Dios a las distintas islas del archipiélago.

Algo similar ocurrió, también, con la evangelización de las tierras más allá del río Biobío, frontera que obligó a la Iglesia a pensar en maneras distintas de dominación del mundo indígena. Hubo varias y muy distintas, pero de ellas quizás la más importante fue la “Guerra Defensiva”, una nueva forma de conquista territorial a través de la religión. Propuesta por el padre jesuita Luis de Valdivia, esta inusual forma de guerra buscó suspender la encomienda, los servicios personales de las y los indígenas, y la ofensiva militar más allá de la Frontera, para enfocar todos los esfuerzos europeos en la evangelización de sus habitantes.

En un principio fue exitosa: los mismos escritos del sacerdote aseguran que hacia 1612 y tras la aceptación del proyecto por parte de la Corona, celebró junto a otros once misioneros el parlamento de Paicaví, instancia donde un grupo de *tokis* mapuche aceptaron las condiciones del plan defensivo (De Valdivia, 1615). Pero la palabra empeñada no fue duradera, y no solo debido a la rebeldía de las y los indígenas.

Y es que para las y los españoles, la guerra tenía también un sentido económico: la posibilidad de tomar mano de obra esclava con la excusa legal de la sublevación de los pueblos. Así, la paz significaba también una crisis para el mundo hispano. Aunque muchas fuentes indican que nunca se logró detener del todo las excursiones españolas a tierra mapuche en busca de fuerza laboral, lo cierto es que la intención de una “guerra defensiva” se mantuvo, al menos, hasta 1626.

La evangelización, sin embargo, no apuntaba solo a las y los indígenas más allá de la Frontera. En las ciudades y poblados, la religiosidad colonial permeó en espacios muy diversos, como un recuerdo de la omnipresencia de Dios y también de la Iglesia. En un mundo predominantemente oral, el mensaje espiritual debió ser transmitido en una infinidad de formatos, como la prédica y el arte. La estética barroca que vino de Europa fue, en este sentido, muy efectiva. Caracterizada por su exageración y sobrecarga de estímulos, símbolos e imágenes, el barroco adornó los nacientes conventos e iglesias, y debido a su carácter evocativo y educativo, transmitió valores y temores cristianos. En América el barroco tomó nuevas formas. La inspiración local, la escasez de materiales y cierta licencia a raíz de la distancia, dieron origen al arte virreinal, reflejo de un intenso intercambio cultural (Valenzuela, 1995).

Algo similar ocurrió también con la lengua hispana, impuesta a todo el Imperio junto a la religión. Mercedarios, dominicos, franciscanos, agustinos y jesuitas, junto a otras congregaciones religiosas, viajaron a Chile para educar a indígenas e hispanos en ambas materias. Pero como ocurrió con sus creencias y tradiciones, parte importante de la población indígena resistió para mantener sus lenguas, y el diálogo intercultural hizo del lenguaje un espacio rico en hibridaciones culturales. De este modo, muchas de sus palabras están presentes hasta hoy en el habla cotidiano. Usar la palabra “guagua” para referirnos a un bebé, por ejemplo, proviene del quechua; decir “pichintún” para hablar de aquello de lo que queda poco, de la lengua del pueblo Mapuche. Y de ambas lenguas heredamos el que hoy muchos y muchas llamen “michi” a sus gatos.

Chile horizontal

Chile no siempre fue entendido como la larga y angosta franja que conocemos hoy. En primer lugar, porque durante años

incluyó al Cuyo, un espacio enorme hoy perteneciente a Argentina. En segundo lugar, mirar Chile como una larga franja requiere de apreciar un mapamundi, y en estas tierras no había muchos. El territorio en cambio se imaginó y dibujó alrededor de los ríos, de forma horizontal, de cordillera a mar, y de mar a cordillera (Núñez, 2020). Entre los siglos XVII y XVIII cada uno de sus valles transversales era habitado por grupos distintos. En la puna de Atacama, por ejemplo, hombres y mujeres cruzaron las montañas con productos para comerciar, mientras en los valles del Aconcagua y el Maule, pueblos bailaban para alabar a la Virgen y los santos. Las haciendas llenaron la Zona Central, y hacia el sur, la frontera del Biobío permitió espacios de intercambio entre España y el pueblo Mapuche.

A pesar del afán unificador del Imperio, el Chile colonial fue distinto en cada valle, ciudad y en la Frontera. Un caleidoscopio de experiencias que convivieron unas con otras, siempre arraigadas a lo local, y que muestra sus huellas incluso hasta hoy. Así lo explica la profesora Luz María Méndez a partir de las crónicas (2019):

[...] el valle de Atacama o Tacama con sus atacameños; el de Copiapó con los copiapoes, los valles de Huasco y Coquimbo con los diaguitas y coquimbano; [...] el valle del Aconcagua era conocido también con el nombre especial de Chile, y sus habitantes los chilenos; y el del Mapocho habitado por los mapochos [...] más al sur, los 'indios de guerra' y dentro de ellos los araucanos, en la costa de la actual región de Arauco; además, los tucapeles, purenes, elicuras, manquebuanos, boroanos y otros [...] los de la pampa son los puelches, los huiliches del río Toltén al sur y los chiquillanes en el siglo XVIII. (pp. 207-208)



Virgen de Aranzazú con donantes

Autoría desconocida

Perú, segunda mitad siglo XVIII

Óleo sobre madera

57 x 39 cm

MHN 3-108

1643.

The Figure of a Camel-Sheep, with a Chilese and his Wife.



The Figure of a Camel-Sheep, with a Chilese and his Wife (La figura de un camello oveja con un chileno y su esposa)

Autoría desconocida

Inglaterra, 1704

Grabado sobre papel

12,5 x 22,5 cm

Donación Compañía Sudamericana de Vapores, 1988

MHN 3-2722

Como un camino que va de norte a sur, y a partir de las colecciones del Museo, las siguientes páginas recorren el territorio y cuentan historias de algunos de estos valles, y de los hombres, mujeres, niños y niñas que los habitaron.

Comenzando en el norte, primero encontraremos la Puna, en las alturas de los Andes. Allí, y como lo habían hecho siempre, los pueblos viajaron de un lado al otro de la Cordillera y sobre camélidos sudamericanos, trasladaron parte importante de la cultura andina. Pronto, a ellos se sumaron viajeros y viajeras, que durante la Colonia usaron esas mismas rutas para quebrar el monopolio y comerciar fuera de la Capitanía chilena y del virreinato del Perú.

La Puna, en su inmensidad lejana a la administración imperial, fue también una ruta de escape (Núñez, Sánchez y Arenas, 2013). Por ella, indígenas, esclavos y esclavas huyeron de las duras condiciones del trabajo forzado en minas como Potosí. Se les llamó forasteros y forasteras, y recorrieron las alturas en busca de nuevos lugares donde asentarse, y con ello, de una nueva vida en libertad.

Más al sur, podemos detenernos en valles como el del Aconcagua y el Maule. Cuencas donde, a pesar de los intentos de la Iglesia y la Corona, tradiciones culturales de raíz indígena se entremezclaron con el catolicismo, y dieron origen a prácticas que perduran muchas veces hasta el presente. En el valle del Aconcagua, por ejemplo, la música de flautas y tambores hace danzar hasta hoy a hombres, mujeres, niños y niñas, que honran a la Virgen y los santos con sus bailes chinos. Celebración a la que año a año acuden cientos de personas, y que en 2014 fue reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco.



Traje de encuerado o compadrito
Baile de los Negros del Lora
Chile, 2011
Cuero, papel y madera
128 x 84 x 30 cm
Donación de Juan Pablo Núñez
Maldonado, 2021
MHN 3-25911

Algo parecido ocurre también con la Fiesta de los Negros de Lora, en el valle del Maule. Con raíces en las formas rituales de los pueblos indígenas asentados alrededor del río Mataquito, en ella se celebra a la Virgen del Rosario. Con música y danzas, las y los habitantes de Lora veneran la figura de la Virgen, que según cuentan las historias, fue devuelta en una primera procesión por un grupo de indígenas a las y los españoles hacia 1600.

El valle del Mapocho, al norte, fue el centro de lo que la Corona proyectó como Chile. Aunque su relevancia política fue disputada en varias ocasiones por Concepción o La Serena, lo cierto es que en ninguna otra parte del territorio el Imperio



Cristo de Mayo

Autoría desconocida

Chile, siglo XVIII

Madera tallada y policromada

44,6 x 29,5 x 1,7 cm

Adquisición, 2015

MHN 3-42207

tuvo tanto poder como entre los ríos Mapocho y Maipo, aun cuando la población española era inferior en número a la indígena, la mestiza y la afrodescendiente.

En Santiago se instalaron las grandes instituciones, aquellas que mencionamos al principio. La Iglesia, el Cabildo y la Real Audiencia rodearon la Plaza de Armas con sus edificios que, coronados con campanas, marcaron el paso del tiempo a sus habitantes. Estas también sonaban para celebraciones o emergencias; y deben de haber sonado, por ejemplo, cuando el 13 mayo de 1647, uno de los terremotos más recordados de la historia de Chile destruyó la ciudad. Fue tan fuerte, que las crónicas cuentan que “un desesperado coro de lamentos, de súplicas formado por voces discordantes de hombres, mujeres i niños, se levantaban hacia el cielo”, y que los daños fueron tantos que se pensó en reconstruir la ciudad en otro sitio (Amunátegui, 1882, p. 312).

Más allá de aquello, lo cierto es que al menos nueve terremotos azotaron el Chile colonial, y costaron la vida de más de cuatro mil personas. De ellos, muchas veces, nacieron mitos y supersticiones, como aquella del Cristo de Mayo. Esa misma noche de mayo de 1647, cuando todo Santiago estaba en ruinas, las crónicas cuentan que solo una pared quedó en pie: la de la Iglesia de San Agustín, donde colgaba la figura del Cristo de Mayo. Esta no sufrió daños, salvo la corona de espinas que había descendido de su cabeza al cuello. Intentaron volverla a su lugar, una, dos o tres veces, pero cada vez que lo hacían, la tierra volvía a moverse, y la corona caía otra vez. Desde entonces, el Cristo de Mayo es conocido también como “El señor de los Temblores”, y todos los 13 de mayo se le saca en procesión por las calles del centro de Santiago, para evitar otro terremoto como el de aquella época.

Esta tradición no se ha realizado tan solo en cinco ocasiones desde el siglo XVII: en 1959, en 1984, en 2009, y durante la pandemia del COVID-19, en 2020 y 2021, y casualidad o no, en cada ocasión –al menos hasta 2009– un gran terremoto ha ocurrido meses después.

Aunque Santiago concentrara el poder político, el espacio protagónico de la vida social colonial fue la hacienda. Esta propiedad agrícola caracterizada por ser una unidad económica, social y cultural autosuficiente se consolidó durante los siglos XVII y XVIII –e incluso en los que siguieron– como el espacio más extendido de socialización entre habitantes, así como el gran productor de materias primas.

En los valles centrales hubo muchas de ellas. Solo entre Santiago y Concepción existieron alrededor de quinientas, cada una de 1800 hectáreas en promedio (Collier y Sater, 2016). Allí se criaron aves y ganado, se explotaban minas y canteras, se sembró trigo y se exportó sebo. También fue donde transcurría la vida cotidiana en un Chile que, para entonces, era profundamente rural. La gran mayoría de la población vivía o trabajaba en las haciendas: allí estaba el patrón, quien comandaba la estancia, y toda su familia, así como también indígenas, mestizos, mestizas, esclavos y esclavas.

Durante la Colonia, la hacienda experimentó cambios estructurales que le dieron un carácter particular, perdurable hasta entrado el siglo XX. La alta mortalidad de indígenas encomendados aumentó la compra de esclavos afrodescendientes e indígenas durante el siglo XVII. Sin embargo, cien años después, los peones, en su mayoría mestizos, fueron la principal mano de obra. Libres por ley, aunque rara vez remunerados, el propio ritmo de la producción agrícola los llevó de hacienda en hacienda en busca de trabajo.

Gran parte de la producción de las haciendas se comerciaba con la metrópoli. Para ello, era enviada a Valparaíso, puerto desde donde salía al mar. En parte por lo mismo, es que la larga costa de Chile fue objeto de múltiples asaltos. Barcos, puertos y ciudades costeras fueron atacados por piratas y corsarios, estos últimos muchas veces financiados por enemigos de la Corona. El ya mencionado puerto de Valparaíso, por ejemplo, ardió a manos de Francis Drake en 1578. Meses después, el mismo corsario intentó asaltar La Serena, aunque fue resistido por sus vecinos y vecinas.

A pesar de ello, el contacto de quienes vivían en Chile con europeos que no provenían de España dio pie a un fluido contrabando, que en ocasiones abarató los costos de vida y permitió mayor acceso a bienes controlados por el monopolio real, como armas y bebidas alcohólicas.

El río Biobío fue uno de los espacios más relevantes en la historia colonial chilena. Aquella frontera que, desde el siglo XVI, dividió el territorio en dos. Y es que a pesar de que la guerra nunca se detuvo, el establecimiento del río como límite tras la victoria mapuche en Curalaba permitió nuevos espacios de intercambio y convivencia. A ello ayudaron también los parlamentos que, aunque desarrollados desde antes de dicho hito, hacia inicios del siglo XVII comenzaron a ofrecer resultados.

En los parlamentos se trataron los problemas surgidos de la convivencia fronteriza. En ellos, españoles y el pueblo Mapuche, reunidos alrededor de la Frontera, discutieron, llegaron a acuerdos e intercambiaron regalos, como mantas o *makuñ*, vinos, carnes y monedas. La entrega de dones fue adornada por ritos y ceremonias que destacaron la sacralidad de los acuerdos. Sabemos poco de lo que realmente sucedió en ellos; nuestras únicas fuentes escritas son las

W. Cap. N. Gral

Quedo enterado de la Sup^{or} Orden de V.
de 29 de Octubre ultimo por la q^{ta} ha tenido
a bien Comisionarme para presidir el Parla-
mento gral con los Indios de los Butalmapu
de esta Frontera que ha de celebrarse
este Verano si no se conforman a esperar
haua el siguiente, a cuyo efecto inmediata-
mente la he trasladado al Coronel D. Pedro
Nolasco del Rio previniendole haga enten-
der esta Resolucion a los Caciques principa-
les ya sea congregandolos en la Plaza de
los Angeles, o por medio del Comisario de
Naciones, y no habiendo inconveniente acu-
erde con ellos el parage y tiempo en que
deba verificarse, pasando en consecuencia
a esta Ciudad para asistir a la Junta
de Guerra preliminar que V. ordena
Asi mismo acor-

Cartas parlamento de Negrete

Autoría desconocida

Chile, 1802/1803

Papel encuadernado y manuscrito

31,5 x 21,5 cm

Adquisición, 2023

MHN 3-43527

“[...] ha tenido a bien comisionarme para presidir el Parlamento general con los Indios de los Butalmapu de esta Frontera que ha de celebrarse este verano [...]”, reza este documento que trata de los preparativos del parlamento de Negrete, celebrado entre hispanos e indígenas hacia inicios del siglo XIX.

crónicas y documentos españoles, como, por ejemplo, la correspondencia de los preparativos y conclusiones del parlamento de Negrete de 1803.

Así y todo, la realización de parlamentos no significó acuerdos permanentes (Méndez Beltrán, 2019). Muy por el contrario, lo pactado fue reiteradamente infringido, tanto por los grupos indígenas como por los hispano-criollos. Hacia mediados del siglo XVII, en las fronteras aumentaron las incursiones a tierras enemigas. En los malones, hombres y mujeres del pueblo Mapuche destruyeron asentamientos, robaron armas y ganado, y raptaron mujeres. Lo mismo hicieron los españoles en las malocas, instancias en las que secuestraron niñas y niños indígenas para venderlos como esclavos. Esto último, no deja de ser importante, pues aunque el sometimiento indígena generó debates morales, la esclavitud de quienes eran considerados por España como “indios rebeldes” fue legalizada dos veces en el Chile colonial. Primero entre 1608 y 1612, y luego en 1626, tras el fracaso de la Guerra Defensiva.

Las tensiones alrededor del rapto de mujeres marcaron el conflicto entre los bandos, y alentaron los llamados levantamientos de las tierras. Bajo el mando del *toki* Curiñancu, en 1766, mapuche rebeldes atacaron tres poblados fundados poco antes, y las batallas se sucedieron por más de diez años.

En contraste con las políticas de paz que llegaban de Europa, la élite hispano-criolla incitaba la guerra, pues a través de ella podían asentar el poder local (Méndez Beltrán, 2019). Esta situación de conflicto era relatada en muchas crónicas y cartas que llegaban a España hablando de los horrores de la vida en la Frontera y la violencia Mapuche –omitiendo, con ello, la violencia propia de los criollos–. En parte por esto,

hacia 1603 la Corona autorizó el Real Situado: una subvención económica que, aunque de forma interrumpida, financió un ejército permanente que resguardase la Frontera.

Pero más allá de la guerra o la paz, de las batallas o los parlamentos, la Frontera fue sobre todo un punto de encuentro. Una línea permeable que, aunque muchas veces remarcaba las diferencias, demostró su hibridación, no carente de conflictos. Quizás el ejemplo más claro de ello es aquel que nos entregan algunas monedas conservadas por nuestro Museo: las macuquinas. De fabricación manual y aspecto irregular, fueron monedas ampliamente difundidas en las colonias, pues se fabricaban en América. Circularon en las

Moneda macuquina ocho reales

Real Casa de Moneda de Potosí
Potosí, 1730
Plata acuñada
33,6 mm de diámetro
MHN 3-13944



Moneda macuquina dos reales

Real Casa de Moneda de Potosí
Potosí, 1687
Plata acuñada
27,9 mm alto
29,7 mm ancho
MHN 3-13927



ciudades, y también en la Frontera, donde no siempre fueron usadas solo como medio de cambio.

Tal como se puede observar en piezas como los *trarilonkos*, las macuquinas fueron martilladas y fundidas para dar forma a distintas joyas y adornos. Y ello, a su vez, contribuyó muchas veces a la escasez de monedas en la Frontera. Para el pueblo Mapuche la plata, *lieg* en mapudungun, se relaciona a lo femenino y la luna. Por ello, mujeres y niñas la exhibían en sus cabezas y torsos, mientras los caballos la llevaban en frenas y estribos (Painecura Antinao, 2011).

Frontera adentro, la convivencia varió. Tras el levantamiento de 1598, ciudades como Villarrica u Osorno fueron destruidas y abandonadas. La ausencia del control imperial dio a los pueblos al sur una mayor libertad, y les permitió mantener varios de sus ritos y costumbres, aun tras la refundación de Valdivia en 1650.

Más al sur, una parte importante de las y los españoles que huyeron de las ciudades devastadas llegaron a las costas del hoy llamado archipiélago de Chiloé. Tierra de chonos y huilliche, al poco tiempo la Iglesia envió misioneros a construir capillas y templos –muchas hoy Patrimonio Mundial de la Unesco–, y con ello, a navegar de isla en isla para evangelizar a sus habitantes (Gutierrez, 2007).

Al sur, el cotizado Estrecho que unía los océanos Pacífico y Atlántico, se mantuvo como una de las principales preocupaciones imperiales. Allí, pueblos como el Selk'nam y el Yagán convivieron de forma intermitente con navegantes holandeses, franceses e ingleses. Intercambiaron alimentos y materias primas, lo que se puede observar en diversos objetos, rastro de una interacción pocas veces trabajada por la historiografía. Pese a que fue elaborado a inicios del siglo

XX, este proyectil es ejemplo de ello. Su punta de vidrio, material procedente de Europa, nos permite observar el intercambio material y cultural que existió muchas veces entre navegantes y los pueblos en el Sur Austral.

Así, desde la Puna al estrecho de Magallanes, los distintos pueblos y culturas que habitaban y habitan hoy el territorio chileno nunca estuvieron aislados, sino que en constante contacto. Ya fuese entre ellos, con los poblados hispano-criollos, e incluso con navegantes de otras latitudes de Europa, durante los siglos XVII y XVIII Chile fue, sin duda, un territorio en que las fronteras naturales –valles, ríos y montañas–, se hicieron cada vez más permeables.

La Frontera íntima

Los intereses monárquicos por mejorar la administración de las colonias se tradujeron en medidas que buscaron quebrar la diversidad de expresiones culturales, la desconexión comunicacional entre las gobernaciones y al interior de las mismas, y el patrón de asentamiento al suroeste del Imperio. Ello, se tradujo en el fortalecimiento de los paisajes urbanos entre el siglo XVII y XVIII (Lorenzo, 2014). Y es que aunque el Chile colonial fue rural y disperso en el territorio –un inexacto primer censo realizado en 1778, por ejemplo, arrojó que de las casi 200.000 personas que habitaban el valle central solo 18.000 vivía en Santiago (Araya, 2010)–, la llegada en 1700 de la dinastía de los Borbones al trono, profundizó la política de fundación de ciudades. Solo en Chile, desde 1750, se fundaron y refundaron más de cien.

En este mismo esfuerzo, como forma de unir las ciudades y poblados, así como también en un interés por romper con la lógica horizontal del espacio, se construyeron caminos terrestres. Para ello, se aprovecharon las huellas de los caminos



Proyectil

Pueblo Selk'nam

Zona Austral, inicios siglo XX

Madera y vidrio tallado

77,7 x 3,8 x 0,8 cm

Colección Museo Nacional de Historia Natural

Expedición Martín Gusinde, 1919

MNHN 4344

precolombinos, y se articuló el territorio conectando Santiago al puerto de Valparaíso, y la Frontera en el Biobío. Fue un proceso largo y a pulso: había caminos de distintos tipos, algunos de mayor presupuesto e importancia para la Corona, y otros para uso vecinal. Andar por ellos era lento y muy riesgoso. Hacia 1600, por ejemplo, viajar de Santiago a Valparaíso tomaba dos o tres días, y muchas crónicas indican que cobraba tantas vidas como la guerra (Sanhueza Benavente, 2018).

Caminos y ciudades fueron utilizados por la Corona como estrategia para mejorar el control de las administraciones y poblaciones locales; a través de ellos se buscó extender el poder colonial a territorios hasta ese momento marginados, y con esto, proyectar sobre las colonias su diseño de orden social. Quizás por lo mismo, en las ciudades es donde mejor podemos reconocer aquella jerarquía que clasificó a las y los habitantes de América según su fenotipo: españoles y españolas peninsulares o criollos, indígenas de distintos pueblos, y hombres y mujeres afrodescendientes. También mestizos y mestizas, nacidos del contacto existente entre estos distintos grupos (Contreras, 2016).

Pero a pesar de la escasa movilidad social de este orden jerárquico, existió más contacto entre estos estamentos de lo que muchas veces se piensa. No fue lo común, es cierto, pero hubo excepciones, como las festividades públicas y religiosas (Valenzuela, 2001).

En una sociedad regida por una monarquía cuyo Rey se encontraba a un océano de distancia, y su representante en América, en el Perú, fue la Iglesia aquella que otorgó una identidad simbólico-espacial al territorio chileno. A través de su estética barroca, caracterizada por la exageración y sobrecarga de estímulos, símbolos e imágenes, las celebraciones públicas se establecieron como la principal herramienta de educación y evocación de lo católico y lo monárquico. En estas dinámicas fueron clave conductas no verbales frente a símbolos determinados, como el inclinar la cabeza en reverencia frente al retrato del Rey o de un Santo, o izar una bandera con el escudo del Imperio.

Cruz procesional

Autoría desconocida

Chile, siglo XVIII

Plata laminada, repujada, burilada y cincelada

Cruz: 179 x 23,5 x 14 cm

Base: 23,5 x 14 cm

Perteneció a la Iglesia de San Francisco en Santiago

Adquisición, 1947

MHN 3-1094



Adornadas con ostentosos fuegos de artificio y música, las ceremonias y fiestas dieron forma a un calendario público. Las festividades religiosas, como el Corpus Christi o la Semana Santa, por ejemplo, evocaban la pasión católica, mientras las Juras Reales reafirmaron la fidelidad a un Rey solo conocido a través de pinturas. Más allá de la variedad étnica y las diferencias jerárquicas que la caracterizaban, desde quienes pertenecían a las esferas más elevadas de las élites, hasta los más pobres de la población esclava, todos se reunían al alero del miedo al pecado y las ansias de perdón (Valenzuela, 2001). Las fiestas dibujaron y desdibujaron las jerarquías étnicas en las ciudades. Mientras la procesión separó en orden de aparición a las castas, el carnaval por breves instantes las invertía.

En este contexto destacaron también las cofradías. Actores centrales de toda fiesta religiosa, fueron asociaciones de fieles católicos reunidos en torno a la Virgen o un Santo Patrono. En su origen medieval, estas se organizaban desde los gremios de artesanos, divididos según labor, pero en el Chile colonial aquello mutó a agrupaciones estructuradas según etnias y oficios.

Pese a que esto reforzaba las diferencias sociales, las cofradías fueron también un espacio de comunidad y pertenencia, en especial para aquellos grupos desarticulados o marginados, como indígenas, mestizos y afrodescendientes. Según relata el jesuita Alonso de Ovalle en su *Histórica Relación* (1646), se les permitía a cofradías indígenas incorporar en sus procesiones imágenes, bailes y símbolos de sus culturas de origen:

Al mismo tiempo salen otras dos procesiones allí [...] de Indios de los conventos de S. Francisco, y de nuestra Señora de la Merced, y otra de morenos del convento de santo Domingo, y todas con muy grande aparato de luces, insignias, pendones,

danzas, música, caxas, y clarines, que hazen aquella mañana muy alegre [...]. (p. 167)

Así como las celebraciones, los conventos fueron también, de una u otra manera, espejos de la sociedad colonial. En sus espacios comunes, y bajo una importante jerarquía interna, se reunieron los distintos estamentos, aunque no como iguales.

Allí, religiosas y religiosos rezaron e incluso celebraron festividades católicas con laicos y otros eclesiásticos. Pero en aquel intercambio, se entrelazaron también conocimientos y tradiciones (Millar y Duhart, 2015). Las cerámicas de las monjas de Santa Clara son un buen ejemplo de ello: famosas por su perfume, son el resultado de la fusión de técnicas de religiosas hispanas y saberes indígenas sobre la arcilla local. Los religiosos fueron, asimismo, los primeros educadores hispanos en tierras chilenas. Y es que con la cruz vino también la enseñanza como la conocemos hoy, y los primeros establecimientos nacieron al alero de congregaciones religiosas. La Orden de Santo Domingo, por ejemplo, estableció la primera cátedra hacia 1591, sin bibliotecas ni grandes salones. Casi tres décadas más tarde, esta institución otorgó los primeros grados académicos, aunque solo a hombres de élite, y de sus aulas salieron los primeros licenciados y doctores criollos.

Por otro lado, y tras establecerse en Chile en 1593, la Compañía de Jesús contó con un importante prestigio moral e intelectual, y se transformó con los años en una de las instituciones más influyentes de la época. Formó a destacados intelectuales, como Juan Ignacio Molina –conocido como el abate Molina–, y fue la primera en enseñar bajo un currículo. Esta labor educativa se acabó recién en 1767, cuando su fidelidad al Papa por sobre el Rey les valió la expulsión de tierras hispanas por más de siete décadas.

A ambas congregaciones se sumó, también, la sociedad criolla. Bajo el mismo espíritu, pero desde una visión laica, esta fundó en 1738 la Real Universidad de San Felipe, institución que marcó el panorama educacional chileno hacia finales de siglo.

Pero el contacto entre estamentos iba incluso más allá. Así como en las celebraciones y conventos, las casas coloniales –aquellas de la élite– fueron también un espacio de intercambio entre los distintos grupos sociales. Y es que contrario a la mayoría de las y los habitantes, quienes vivían hacinados en ranchos o precarias construcciones en la periferia de las ciudades, los grandes hogares de la élite fueron un lugar de encuentro; un reflejo de la difuminada frontera entre lo público y lo privado, que marcó el Chile de la Colonia.



Llamador

Autoría desconocida
Chile, siglo XVIII
Cobre fundido
34,5 x 22 x 2 cm
Adquisición, 1914
MHN 3-29797



[Tertulia colonial](#)

Pedro Subercaseaux

Chile, ca. 1915

Dibujo a tinta sobre papel

24 x 26 cm

Donación Marjorie Rodríguez, 1988

MHN 3-1746

Divididas en tres patios, contaron con espacios públicos, abiertos al exterior, y otros privados, hacia el interior (Salinas, 2015). Comenzaban en la fachada, que más que una barrera que separaba la intimidad del hogar y el ruido de la calle, fueron fronteras permeables, con elementos más funcionales que decorativos. Los pilares de esquina, por ejemplo, asumieron un sentido comercial, pues permitían ocupar dichos espacios para la venta de productos. Las ventanas, rara vez con vidrios y reforzadas con rejas de hierro forjado, dieron luz al interior y lo protegieron de los peligros del exterior.

Tras puertas muchas veces coronadas por símbolos, se entraba al primer patio, dedicado al comercio. Decorado, en general, con naranjos y pilares, era el lugar de mayor movimiento en toda la casa, y pertenecía tanto al espacio público como al privado. En él entraban caballos, carretas, carruajes y peatones a comprar productos cosechados en los campos. Por lo mismo es que, a un costado, se encontraba el despacho, donde el dueño del hogar trabajaba en las cuentas, guardaba el dinero de las transacciones, y hacía recibos y otras anotaciones.

Alrededor del segundo patio se vivía la vida familiar. Allí se encontraban los dormitorios, la cocina y el comedor, espacios donde transcurría la rutina diaria de quienes habitaban la casa. A pesar de ser el espacio íntimo del núcleo familiar, alrededor de este patio se encontraba también el salón. Lugar de tertulias y saraos, en él, las y los asistentes compartían mates, jugaban naipes y escuchaban música, mientras sirvientes, esclavas y esclavos servían dulces y bebidas, y mantenían los braseros calientes. Con el pasar de los años, hacia el siglo XVIII, el salón acogió también reuniones que, muchas veces secretas, fueron organizadas por mujeres de élite para compartir ideas diversas que circulaban por el mundo.

Piedra de moler
Autoría desconocida
Chile, siglos XVIII-XIX
Piedra tallada
46 x 25 x 6 cm
Adquisición, 1925
MHN 3-30124



En el tercer patio se desarrollaban las labores domésticas. Allí, con el fogón siempre encendido, indígenas, mestizos, mestizas y afrodescendientes cuidaron animales, cultivaron el huerto, elaboraron longanizas y chicha, y en piedras, molieron el maíz para hacer humitas. Sin embargo, estas tareas no se hacían en las mismas condiciones; mientras algunos eran sirvientes, otros estaban en condición de esclavos (Salinas, 2015). La mayoría de la población afrodescendiente, que hacia 1778 representaba un 12% del total de habitantes de Chile, fue esclavizada (Watson, 2023). También hubo quienes, tras años de trabajo, obtuvieron su libertad, y se dedicaron a oficios como la platería o la zapatería.



Escritorio (Bargueño)

Autoría desconocida

España, siglos XVI/XVII

Madera ensamblada y hierro

84 x 38 x 47 cm

Donación Joaquín Figueroa Larraín, ca. 1911

MHN 3-1210

Acontecimiento de salida: La carta, agosto de 1808

En uno de los tantos salones de dichas casas coloniales, en escritorios y bargueños, los hispano-criollos escribieron cartas. Misivas enviadas a Europa a través de un sistema de correos que, a pesar de su rudimentario funcionamiento, sostuvo la comunicación entre la monarquía y sus colonias. En el siglo XVII, una carta destinada a Europa debía cruzar la Cordillera a lomo de mula, y luego el Atlántico desde Buenos Aires, tardando dos años en llegar a destino. Sin embargo, tras la creación del Correo Mayor de Indias en 1764, demoró solo dos meses (Araneda Riquelme, 2020).

La red de correos conectó a Chile con el resto del mundo. Por ella, viajaron leyes, afectos e ideas que, hacia finales del siglo

XVIII, contaron a las colonias sobre libertad y revoluciones. Fue a través de esta red que, en agosto de 1808, llegó a Chile una carta, que enviada desde España dos meses antes, anunciaba que el rey Carlos IV dejaba la Corona para dársela a su hijo Fernando. Pero otro mensaje venía también en el correo: Napoleón Bonaparte se dirigía a la corte para usurpar el trono. La incertidumbre sobre el devenir del Imperio duró un mes. En septiembre, una nueva carta contaba el encarcelamiento de Fernando VII, y exigía lealtad a José Bonaparte, hermano de Napoleón.

El Rey ya no era más el rey ¿A quién debían entonces lealtad las y los habitantes de Chile?

Bibliografía

- Amunátegui, M. L. (1882). *El terremoto del 13 de mayo de 1647*. Rafael Jover Editor.
- Araneda Riquelme, J. (2020). *Un gobierno de papel. El correo y sus rutas de comunicación en tiempos de la reforma imperial en Chile (1764-1796)*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, ediciones Biblioteca Nacional.
- Araya, A. (2010). Registrar a la plebe o el color de las castas: 'calidad', 'clase' y 'casta' en la Matrícula de Alday (Chile, siglo XVIII). En A. Araya y J. Valenzuela, *América colonial. Denominaciones, clasificaciones e identidades* (pp. 331-362). Ril editores.
- Barrientos Grandón, J. (2004). *El gobierno de las Indias*. Marcial Pons.
- Collier, S., y Sater, W. (2016). *Historia de Chile, 1808 - 1994*. Cambridge University Press.
- Contreras, M. T. (2016). Migración forzada y comercio de esclavos en el Reino de Chile. En J. Valenzuela, *América en diásporas. Esclavitudes y migraciones forzadas (siglos XVI-XIX)* (pp. 77 - 112). RIL editores.
- De Ovalle, A. (1646). *Histórica Relación del Reyno de Chile*. Francesco Cavallo.
- De Valdivia, L. (7 de Septiembre de 1615). Carta a Su Magestad. Concepción.
- Gutiérrez, R. (2007). Las misiones circulares de los jesuitas en Chiloé. *Apuntes para una historia singular de la evangelización. Apuntes, 20(n°1)*, 50 - 69.
- Lorenzo, S. (2014). *De lo rural a lo urbano. Chile en el siglo XVIII*. Ediciones Universidad de Valparaíso.
- Méndez Beltrán, M. (2019). *Cultura y sociedad en Chile. Nuevas miradas a los siglos XVI, XVII y XVIII*. Editorial Universitaria.
- Millar, R. y Duhart, C. (2015). La vida en los claustros. Monjas y frailes, disciplinas y devociones. En R. Sagredo y C. Gazmuri, *Historia de la vida privada en Chile. El Chile tradicional: de la Conquista a 1840* (pp. 126-159). Taurus.
- Núñez, A. (2020). De la memoria y el olvido: el país de las cuencas y la invención geográfica de Chile. *Sinópsis. Sentidos de nación* (pp. 17-27). Museo Histórico Nacional.
- Núñez, A., Sánchez, R. y Arenas, F. (2013). *Fronteras en movimiento e imaginarios geográficos. La cordillera de Los Andes como espacialidad sociocultural*. Geolibros-RIL editores.
- Painecura Antinao, J. (2011). *Charu. Sociedad y cosmovisión en la platería mapuche*. Ediciones Universidad Católica de Temuco.
- Salinas, R. (2015). Población, habitación e intimidad en el Chile tradicional. En R. Sagredo y C. Gazmuri, *Historia de la vida privada en Chile. El Chile tradicional: de la Conquista a 1840* (pp. 11-47). Taurus.
- Sanhueza Benavente, M. (2018). *Por los caminos del valle central de Chile: el sistema vial entre los ríos Maipo y Mataquito (1790-1860)*. Centro de investigación Diego Barros Arana, DIBAM.
- Valenzuela, J. (1995). Aspectos de la devoción barroca en Chile colonial. *Colonial Latin American Historical Review*, 4(3), 261 - 286.
- Valenzuela, J. (2001). *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*. Centro de investigación Diego Barros Arana / LOM ediciones.
- Watson, S. (2023). *La formación de la identidad afrodescendiente y su manifestación en movimientos políticos*. Independent Study Project (ISP) Collection.



CAPÍTULO III:

Tierra de fronteras

Ximena Urbina Carrasco





Tierra de fronteras

En las siguientes páginas se aborda el concepto de frontera como un término que permite comprender distintos procesos y dimensiones del Chile colonial.

El texto reflexiona sobre los orígenes del concepto en Europa y su evolución en el tiempo, primero representado por las tierras “exóticas” del Oriente, y luego por América que pasa a ser una gran frontera móvil. En oposición a la concepción actual de frontera entendida como línea divisoria de Estados, el imaginario del periodo la concibe como un espacio dinámico, móvil y de transición.

A partir de esta visión, se explican distintas fronteras del Chile colonial. Desde aquella representada en la totalidad del territorio entendido como *Finis Terrae*, hasta las zonas internas, en las que se incluyen no solo Biobío, sino también Valdivia y Chiloé. Finalmente, se puede interpretar como espacio de contacto cultural, que se halla en los márgenes de las ciudades y haciendas, e incluso en ámbitos como el doméstico y otros de carácter intangible, como el espiritual.

En tanto clave interpretativa, el concepto de frontera permite reflexionar sobre el territorio a partir de sus zonas de contacto, intercambio y conflicto, caracterizadas por modos particulares de vivir y convivir que marcaron a la sociedad colonial.

Land of Frontiers

The following pages explore the concept of the frontier as a means to understand various processes and dimensions of colonial Chile.

The text reflects on the origins of the term in Europe and its evolution over time. Initially, the frontier was associated with the “exotic” lands of the East, and later, it came to represent America, which emerged as a significant, mobile frontier. Contrary to the contemporary view of the frontier as a strict dividing line between states, the imaginary of that period perceives the frontier as a dynamic, fluid, and transitional space.

This perspective explains the distinct frontiers of colonial Chile, from the broad expanse known as *Finis Terrae* to the internal zones that encompass not only Biobío but also Valdivia and Chiloé. Ultimately, the frontier can be understood as a realm of cultural contact, situated at the edges of cities and farms, and even extending into domestic spaces and other intangible areas, such as the spiritual.

As an interpretative framework, the concept of the frontier allows us to reflect on the territory through its zones of interaction, exchange, and conflict, characterized by unique ways of living and coexisting that shaped colonial society.

*La frontera es la línea que las
aves no pueden ver.*

(Alberto Ríos, *The Border:
A Doble Sonnet*, 1952)

Una frontera no es estática, sino dinámica. El concepto se ha extendido a otras dimensiones del saber, como las fronteras de la medicina y del conocimiento humano. En todos estos casos, se entiende que lo que se busca es empujar el límite.

Opuesta a las precisas divisiones entre Estados de la actualidad, la idea de frontera como zona, y no línea, es más parecida a su concepción medieval y moderna, como lo fueron las “marcas” entre el mundo cristiano y el musulmán. En estos casos, “zona de frontera” es un espacio de transición en que dos o más partes tienen distintos grados de presencia en él. Es fronterizo un espacio cuando una de las culturas o Estados en contacto tiene pretensión de avanzar sobre él y hacerlo suyo, es decir, transformar lo ajeno en propio, por medio de la incorporación de quienes habitan tales tierras, su desplazamiento o simplemente su expulsión.

Así, el concepto de frontera sobrepasa la idea de límite o zona límite entre Estados, ocupando un sentido amplio.

El proceso fronterizo en el continente americano fue muy particular. La frontera atlántica era un mundo por conquistar, del que atraía el oro, las piedras preciosas, las especias, y en general, toda posibilidad de riqueza que prometían las zonas calificadas de exóticas en el imaginario del medioevo. Siempre lejanas, como el extremo Oriente, se les representaba en los márgenes de los mapas para indicar posibles mundos más allá del conocido, hacia los que empujaba la curiosidad (Barra, 2020). Estos eran los bordes de la ecúmene, que se anunciaban con nombres atractivos como Antilia, las “Siete ciudades”, o país de las amazonas. Luego de su “descubrimiento”, las Indias Occidentales pasaron a ser la “nueva frontera” hasta alrededor de 1550, en que se consolidó la conquista española del “Nuevo Mundo”. Más allá de las zonas efectivamente ocupadas por el virreinato del Perú y

el Reino de Chile y también hacia el interior de Sudamérica, todo era una frontera de bordes móviles, porque en América, conforme se producía el avance geográfico y se iban incorporando territorios, lo desconocido se desplazaba más lejos, hacia las zonas que pasaron a calificarse de periféricas en relación a las regiones centrales.

En la etapa fundacional, los europeos llegados al “Nuevo Mundo” sintieron el espacio como tierra nueva. Lo era en el sentido de virgen, pero también por la abrumadora presencia de la geografía en relación con el corto número de colonos. Esto es lo que ha caracterizado a todas las colonizaciones realizadas por Europa: la sensación de superioridad que trae consigo la capacidad tecnológica, puesta frente a un medio que no la exige. Sin embargo, la frontera –como dice Ortega y Gasset cuando habla de la existencia colonial– es también un empezar de nuevo, porque las complejidades metropolitanas se atrofian por desuso, y en cambio se robustecen las reacciones más elementales, lo que produce en el colono un cierto retroceso, una vuelta a un relativo primitivismo. Con ello se rejuvenece la estructura de su existencia, porque la vida se hace más simple en el modo de enfrentarse a la naturaleza (Ortega y Gasset, 1981[1958]).

Frons, frente, frontera y fronterizo

Frontera es una palabra de origen latino, que proviene de *frons*, luego *frontis*, traducido como frente. Como adjetivo, frontero o frontera, significa lo que está puesto y colocado enfrente (para quien lo mira desde dentro, desde “lo uno” en oposición a “lo otro”), y como sustantivo, según el diccionario, quiere decir el extremo o confín de un Estado o reino¹. En la primera edición del Diccionario de Autoridades (1732) el

Columna del Fuerte de Arauco

Autoría desconocida

Chile, siglo XVII

Piedra tallada

227 x 56 cm

Traspaso interno Museo Nacional

de Historia Natural, 1929

MHN 3-1132



¹- Así lo define el Diccionario de la lengua española, de la Real Academia Española de la Lengua.

Cañón

Autoría desconocida

España, siglos XVI/XVII

Hierro fundido

83 x 65 x 22 cm

Donación Bonifacio Vergara, 1914

MHN 3-1128



concepto “frontera” es definido como “la raya y término que parte y divide los reinos, por estar el uno frontero del otro”, y la autoridad que se cita es Luis de Mármol Carvajal, en su libro de 1573, *Descripción general de África*, lib. 1. cap. 23: “En

España se han visto muchos, que han enviado los generales de las fronteras de África”. Pero ese diccionario también fija la definición del adjetivo “fronterizo/a”: “lo que está o sirve en la frontera: como soldado fronterizo, ciudad fronteriza,

etc.". Para ello utiliza la obra del jesuita Alonso de Ovalle, nacido en Chile, publicada en Roma en 1646, que tituló *Histórica Relación del Reino de Chile*: "No se les puede a estos indios corregir sus vicios: así por ser sin comparación más altivos, como por estar de guerra, y ser fronterizos" (Real Academia Española, 1732, lib. 8. cap. 16).

La característica de "ser o estar fronterizo", por tanto, es ejemplificada para el mundo que habla español con el caso de Chile. Para entonces, 1723, la frontera de Arauco o simplemente "la Frontera", no era una "raya o término" sino, como ha demostrado la historiografía, una zona de contacto e intercambio, tanto de guerra como de paz (Villalobos, 1995). Nació como un revés a las armas españolas en diciembre de 1598 –el famoso "Desastre de Curalaba"–, y por largos períodos, durante la existencia colonial de Chile, fue una frontera cerrada que lo limitó al sur por el río Biobío.

La rebelión ante ambas majestades, Dios y Rey, hizo que la corona española tomara la decisión de mantener la gobernación de Chile, pero dándole la categoría de Capitanía General, es decir, al mando de un capitán general de los ejércitos del Rey, que se dispusieron en la ciudad de Concepción, ribera norte del Biobío, para la ofensiva y defensa en los fuertes levantados en ambas orillas de dicho río. Se ordenó a las Cajas Reales de Potosí que enviaran anualmente el dinero para la mantención de los soldados y oficiales de la Frontera, porque de la existencia del Reino de Chile dependía la del virreinato del Perú y sus minas de plata. Chile, por lo tanto, pasó a tener el carácter de una "tierra de guerra" o, como sentenció otro jesuita escritor, Diego de Rosales (1877[1674]), de un "Flandes Indiano" porque, así como España mantenía una larga guerra contra los Estados de Flandes, rebeldes al emperador de España

Manta/ *Wirikankulatrarikanmakuñ*

Pueblo Mapuche

Chile, primera mitad siglo XX

Lana

183 x 172 cm

Donación Aldo Gherardelli, 1981

MHN 3-10006

Lejos de terminar con el conflicto en Arauco, el establecimiento de la Frontera significó nuevas estrategias. Los parlamentos fueron una de ellas, donde hispanos e indígenas discutieron, llegaron a acuerdos e intercambiaron regalos, como esta manta o *makuñ*.





Tabula Geographica Regni Chile (Tabla geográfica del Reino de Chile)

Alonso de Ovalle

Reproducción de 1946, del original de 1646

Grabado sobre papel

47 x 59,5 cm

Adquisición, 1984

MHN 3-28950

y de religión protestante, lidiaba también con su símil en las Indias: Chile.

Así, entonces, la frontera no era igual para todos. Desde el punto de vista de Santiago, la capital, existía la Frontera, tierra de guerra o Estado de Arauco, pero desde la perspectiva del virreinato del Perú, todo Chile era una frontera.

Chile como *Finis Terrae*, confín y término

La idea del acabamiento de la tierra está asociada a Chile desde su conquista. Era el confín austral del Imperio inca y después, del virreinato peruano, que miraba hacia el norte, a Panamá y Colombia, y no al sur; Chile estaba a sus espaldas. La comunicación de España con Chile se realizaba mediante el sistema de flotas y galeones que navegaba entre el Caribe y la Península. A la feria de Portobelo llegaban las mercancías, personas y noticias, y después de atravesar el camino del Darién (Panamá), accedían al Pacífico y navegaban al Callao, y desde allí a Valparaíso. De este modo, fue el territorio más remoto de la monarquía española.

La comunicación era por esa vía. Aunque Pedro de Valdivia, en los momentos fundacionales del reino, imaginó una comunicación directa con España a través del estrecho de Magallanes –navegado por primera vez veinte años antes de su llegada–, y dispuso el reconocimiento del camino entre Chile y el Estrecho, esto se frustró por el clima, los vientos y las corrientes que experimentaron expediciones venidas desde la Península. España cerró la puerta del Estrecho, así como la del cabo de Hornos –explorado por los Países Bajos en 1616– para pasar de un océano a otro. Eso sí, piratas de distintas naciones usaron los pasos interoceánicos para entrar o salir del

Pacífico, y atacar a los puertos de Chile y del Perú (Bradley, 1989).

La furia del encuentro de ambos océanos en el austro hizo que prácticamente el único medio de entrada a Chile fuese la de las embarcaciones provenientes del Callao. Aunque existía la alternativa de comunicación terrestre desde el Atlántico a Santiago, por la vía de Buenos Aires y el paso de los Andes a través de Mendoza, esa era una opción mucho menos usada, al estar restringida a los meses de verano y ser aún más lenta. Por el norte, el desierto de Atacama era una barrera (a pesar de sus oasis precordilleranos) que se salvaba por mar desde el Callao y Arica. Eso sí, la cordillera de los Andes no era un límite político con la Audiencia de Charcas ni con Tarapacá, y no era un obstáculo para quienes vivían o convivían con ella, como por ejemplo, los cordilleranos pehuenches.

Así, todo Chile era concebido como el fin de la cristiandad. Rafael Sagredo, en su *Historia Mínima de Chile*, dice que era un “*Finis Terrae* imperial” por:

su aislamiento geográfico, el enclaustramiento derivado de las condiciones extremas de sus ambientes limítrofes [se refiere al desierto y desmebrada costa austral], así como la dureza de una existencia cotidiana marcada por la constante guerra contra los araucanos y las periódicas catástrofes naturales que lo sacudían, para no referir la endémica pobreza que la transformó en la colonia más pobre del imperio español, hicieron de Chile una sociedad marginal en el contexto del imperio. (Sagredo, 2014, p. 65)

De Chile se ha dicho que es la tierra de los “césares perdidos” (Jocelyn-Holt, 2004). Hemos heredado, en estos dos siglos de independencia, esa autopercepción de estar lejos y ser

diferentes. Quizá eso ha significado que los chilenos tengan una manera particular de mirar al mundo, desde la periferia misma de Occidente.

Territorio y Maritorio

Chile colonial no terminaba por el sur en la frontera de Arauco. La ciudad de Valdivia, con carácter de plaza fuerte y presidio, era un enclave español en el territorio impenetrable más allá del río Biobío, y tuvo una existencia ligada a la vigilancia hacia el Pacífico y, más tarde, a su interrelación con las tierras habitadas por juncos (Guarda, 2001). Más allá, otra isla: la provincia de Chiloé, compuesta de su tierra firme inmediata por el norte y su mar interior (Urbina Burgos, 1983). Al territorio entre ambas, desconocido y habitado por juncos y huilliches, los documentos la llamaron “frontera de arriba”, en cuya retaguardia estaban los fuertes de la tierra firme de Chiloé, Carelmapu, Calbuco y Maullín, también defendidos por soldados pagados por el Rey. En las tierras y con las gentes de la frontera de arriba hubo interacción desde Valdivia y desde Chiloé, mientras que en la frontera de Arauco solo la hubo desde los fuertes del Biobío. A fines del siglo XVIII se intentó abrir la comunicación por tierra entre Chiloé y Valdivia, y se comenzó a vertebrar este territorio al abrirse un incipiente camino y descubrir las ruinas de la antigua ciudad de Osorno (Urbina Carrasco, 2009).

La consideración de la frontera de Arauco como lugar de interacción, pero también de la de arriba, desde Valdivia y desde Chiloé, hace justicia a la realidad colonial. Aquel territorio intermedio no era un vacío, sino que era parte de un Chile real y proyectado, que hoy forma parte del país.

Pero Chile es y era, también, un espacio o territorio marítimo², o maritorio, porque en el paralelo 42°S se rompe la tierra, hasta el cabo de Hornos. En Chiloé, se desarrolló una cultura marítima, con herramientas precisas para aquel maritorio, como dalcas y sachos. De esta manera, el bordemar archipelágico austral fue incipientemente explorado desde la provincia de Chiloé durante el período colonial con diferentes motivos, como evangelizar a sus habitantes y buscar posibles asentamientos ingleses. A ese mundo insular se le llamó las “infinitas islas camino al Estrecho”, y se convirtió en una “frontera móvil” de Chiloé. Sus poblaciones originarias, llamadas genéricamente “canoeros australes” por la historiografía, entraron en contacto tardíamente con la cultura occidental, cuando Chile era ya una república independiente (Martinic, 1992).

Así, se ha concebido a Chile colonial como uno de paz y uno de guerra, limitado por la Frontera. Sin embargo, junto con ella deben considerarse tanto el enclave de Valdivia, la “llave del mar del sur”, como la provincia insular de Chiloé, “capitana de rutas australes” (Hanisch, 1982). Ambas fueron zonas de frontera, desde las que se interactuó con otros grupos indígenas, distintos a los de Arauco: juncos y huilliches desde Valdivia, y veliches, chonos, puelches, poyas, caucahués, entre otros, desde Chiloé. Se entendía era jurisdicción de Chiloé todo el maritorio (archipiélagos magallánicos) y territorio (pampas) hasta el estrecho de Magallanes y más allá.

La frontera como espacio de contacto cultural

La frontera colonial fue un espacio de permanente expansión: los fundamentos de la monarquía española y el sistema colonizador castellano avanzaban en América frente a

²- Este concepto nació en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. *Maritorios de los Archipiélagos de la Patagonia Occidental. Fundamentos de la Escuela de Arquitectura*. Universidad Católica de Valparaíso. Talleres del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas, Santiago, 1971.



Historica relatione del Regno di Cile e delle missioni, e ministerii
che esercita in quelle la Compagnia di Giesu

Alonso de Ovalle

Roma, 1646

Impresión sobre papel y encuadernación en cuero

25,1 x 18,2 x 3,6 cm

MHN 3-2456

Este mapa, dibujado a partir de las descripciones de Alonso de Ovalle, muestra el barrio de la Chimba, al norte del río Mapocho.



COSTUMES OF CHILE, 1786

El Imperio jerarquizó a los habitantes de América según su origen y color de piel. Estos, sin embargo, convivieron en ciudades y haciendas, dando espacio al mestizaje.

Costumes of Chile 1786 (Trajes de Chile 1786)

George Scharf (grabador)

Inglaterra, 1824

Grabado sobre papel

25 x 26,8 cm

Donación Compañía Sudamericana de Vapores, 1988

MHN 3-2726

territorios que todavía estaban ocupados solo por indígenas, o por otros reinos como Portugal e Inglaterra. En este contexto de expansión territorial en Hispanoamérica colonial, en que se iba empujando hacia los confines, se sitúa la existencia del Reino de Chile en los siglos XVII y XVIII.

El confin de un Estado es un límite que separa dos realidades diferentes. Es una sección remota de un algo, hasta que se llega al fin o límite. El límite (*limes*), muchas veces es una línea trazada con precisión, como las fronteras físicas entre Estados, pero también son zonas de contacto e intercambio. Como tales, siempre están en movimiento y son porosas, como lo es por ejemplo el intermareal, situado entre los límites de la bajamar y pleamar. De la palabra *limes* nace *limen* y *limo*, y este último es sinónimo de fango: un área limítrofe entre la tierra y el mar, que lejos de ser una línea que los separa, es un área variable, fluida, de encuentro. Comparecen en el intermareal la cultura terrestre y marítima de los pueblos de las largas orillas de Chile, multiplicadas en el mar interior del bordemar austral. La línea, por lo tanto, es imprecisa y móvil, y conforma un espacio propio

Así, el concepto de frontera permite comprender al Chile colonial como un espacio de activo encuentro cultural y biológico entre grupos humanos distintos, en cuya convivencia se producen intercambios y conflictos, pero donde se va forjando algo sintéticamente nuevo.

En las ciudades chilenas, por ejemplo, estos espacios de contacto interétnico e intercultural eran los márgenes (margo, de lo que proviene también marca –territorio fronterizo– y marco o demarcar), lugares alejados de la plaza de Armas, como lo fue el barrio La Chimba en Santiago. Por su parte, en las haciendas o predios rurales, los márgenes eran los espacios donde se ubicaban las viviendas de los indios de

encomienda, trabajadores libres asalariados y esclavos, todos con sus matices étnicos y múltiples tipos de situaciones laborales. Estas zonas de contacto eran, principalmente, los ámbitos del mestizaje en el campo y en la ciudad.



Puerta

Autoría desconocida

Chile, siglo XVIII

Madera y hierro forjado y remachado

216 x 143 x 16 cm

MHN 3-29775

Campana

Padilla

Chile, 1762

Bronce fundido

45 cm de diámetro

MHN 3-1321



Las ciudades en Chile colonial eran puntos claves reconocibles en un territorio de cultivos, baldíos y bosques, apenas surcados por caminos terrestres que las intercomunicaban. El sentido del hecho urbano en la época de las ciudades hispanoamericanas era el del orden y la racionalidad, de calles rectas tiradas a cordel conformando manzanas generadas por una plaza, que hizo posible la estructuración de un espacio propio y nuevo. Aunque en América, en general, las ciudades no tuvieron murallas que la distinguiesen con precisión del caos y barbarie

externa como en la España medieval, su significado era lo opuesto al del campo o lo rural. Las ciudades fundadas en los comienzos de la Conquista y y luego por la “Política de Fundaciones” en el Chile del siglo XVIII fueron concebidas como triunfos españoles ante espacios vistos como bárbaros y carentes de línea recta (Lorenzo, 1983).

En las casas urbanas eran las puertas las que definían dos espacios: el de la vida familiar, el fuego, la comida, y el estudio; y otro, que era el del patio interior, ámbito del huerto, las gallinas, el taller, y el lugar de las personas del servicio. El espacio exterior, el de la calle, era el de lo público. Las puertas se traspasan por el umbral, “paso primero y principal o entrada a cualquier cosa”, concepto que designa a la parte inferior de la puerta de entrada de una casa, y también proviene del concepto *limes*, porque originalmente era “lumbral”.

A pesar ello, el adentro y afuera en las casas urbanas y rurales podía ser impreciso, porque la vida era, en realidad, la vida pública, centrada en las instituciones reales y eclesiásticas, el Cabildo, el intercambio, y la sociabilidad en la plaza.

En el ámbito religioso, el umbral entre lo terrenal y lo espiritual es algo preciso, pero que puede ser transformado desde un límite a un momento y un lugar de encuentro mediante ritos, ceremonias, actos rituales o liturgias. Las misas dominicales, novenas y fiestas religiosas, entre varias otros, eran los actos que marcaban el tránsito del año y de la vida, en una sociedad en que ser católico era sinónimo de ser persona. En estos actos públicos, así como en los rezos privados, determinadas acciones permiten vincularse con lo invisible, y ciertos objetos se utilizan como instrumentos que traspasan el límite.

Así, las campanas marcaban las horas de los rezos del día y en el Chile colonial era la manera en que sonaba la cristiandad.

Otros ejemplos de estos instrumentos religiosos son figuras de Cristo o de santos, pinturas de escenas religiosas, relicarios, incensarios, e incluso el armario donde se guardaban los objetos sagrados en la sacristía. Estos objetos, debido a su valor simbólico, han sido más cuidados y, por lo tanto, constituyen gran parte de las colecciones de museos como el Histórico Nacional.

La Ciudad de los Césares

Un último caso propuesto para esta reflexión sobre el concepto de frontera como clave interpretativa de Chile colonial, es la Ciudad de los Césares. La creencia en esta ciudad nunca vista, que esperaba ser descubierta en algún lugar del austro americano, fue algo generalizado. De ello dan cuenta distintos documentos de autoridades, diarios de expediciones que la buscaron, y menciones en libros, entre otras fuentes (Estellé y Couyoumdjian, 1968). En ellas se puede ver cómo se dio vida a la ciudad, país o tierra de los Césares, Trapananda, Lin-Lin, ciudad encantada, o población oculta, todos nombres con las que se le conoció, porque sus versiones y ubicaciones fueron cambiando a lo largo de 250 años.

Primero en las lejanas tierras inmediatas al estrecho de Magallanes, la ciudad habría nacido de naufragos españoles, indígenas que los acogieron y minas de oro, plata y otras riquezas. Después, se le situó un poco más al norte, en las tierras a las que se esperaba acceder desde Chiloé, a través de alguno de los ríos de la actual región de Aysén; y luego en la zona del lago Ranco. La creencia nació y renació en distintos momentos de los siglos XVI, XVII y XVIII, reactivada por informaciones dadas a españoles y criollos por individuos de diferentes grupos étnicos del sur de Chile. Encontrarla era importante no solo por su riqueza, sino también para conectar con un grupo de cristianos que estaba a la deriva.



Armario de Sacristía

Autoría desconocida

Chile, ca. 1760

Madera tallada, ensamblada y policromada

228 x 147 x 77 cm

Donación de Luisa McClure, 1934

MHN 3-1060

La ciudad, lejana, incomunicada y náufraga en la Patagonia fue buscada y, aunque nunca se le encontró, se le siguió pensando en el enorme espacio más allá de la frontera con el mundo indígena. En la creencia en ella convergen el límite entre lo real o experimentado con los sentidos, y la verdad transmitida por generaciones, que es lo imaginario (Soler, 2003).

Pero esta idea es también una manera de entender a Chile como zona de frontera, porque la Ciudad de los Césares está vinculada al propio sentido del Reino de Chile: como confín y término de la cristiandad y del conocimiento, y ser una frontera con lo ignoto prolongado hasta un extremo austral no sabido.



Description Corographique de las provincias del Piru Chile nuevo Reyno i tierra firme...

Pedro de Quirós, América del Sur, 1618, publicado en Julio Guillén y Tato, Monumenta Cartographica Indiana, Vol. 4, Regiones del Plata y Magallánicas, Madrid: publicación de la Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942.

Las lagunas que se ven al sur de Chile, en este mapa, muestran la creencia en la Ciudad de los Césares. Náufragos del siglo XVI, habrían caminado hacia el norte desde el estrecho de Magallanes para asentarse allí.

Bibliografía

- Barra, C. (2020). La curiosidad: una breve aproximación desde la mentalidad europea durante los siglos XVI y XVIII. En *El mundo es uno solo y diverso* (pp. 57 - 77). Museo Histórico Nacional, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Bradley, P. (1989). *The lure of Peru. Maritime intrusion into the South Sea. 1598-1701*. Palgrave Macmillan.
- De Rosales, D. (1877 [1674]). *Historia general del reino de Chile*. Flandes indiano. Valparaíso, Imprenta El Mercurio.
- Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Valparaíso. (1971). *Maritorios de los Archipiélagos de la Patagonia Occidental. Fundamentos de la Escuela de Arquitectura*. Universidad Católica de Valparaíso. Talleres del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas.
- Estellé, P. y Couyoumdjian, R. (1968). La Ciudad de los Césares: origen y evolución de una leyenda (1526-1880). *Historia*, 1(7), 283-309.
- Guarda, G. (2001). *Nueva Historia de Valdivia*. Ediciones de la Universidad Católica, Santiago.
- Hanisch, W. (1982). *La isla de Chiloé, capitana de rutas australes*. Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Santiago.
- Jocelyn-Holt, A. (2004). *Historia general de Chile*. Tomo II. Los césares perdidos. Editorial Sudamericana.
- Lorenzo, S. (1983). *Origen de las ciudades chilenas. Las fundaciones del siglo XVIII*. Editorial Andrés Bello.
- Martinic, M. (1992). *Historia de la región magallánica*. Ediciones de la Universidad de Magallanes, 1992.
- Ortega y Gasset, J. (1981 [1958]). *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América*. Alianza Editorial.
- Real Academia Española de la Lengua. (1732). *Diccionario de autoridades 1726-1729*, Tomo III.
- Sagredo, R. (2014). *Historia mínima de Chile. Una interpretación actual de los procesos esenciales que han dado forma a la historia de Chile*. Turner Publicaciones/El Colegio de México.
- Soler, I. (2003). *El nudo y la esfera. El navegante como artífice del mundo moderno*. Acantilado.
- Urbina Burgos, R. (1983). *La periferia meridional indiana. Chiloé en el siglo XVIII*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Urbina Carrasco, X. (2009). *La frontera de arriba en Chile Colonial. Interacción hispano-indígena en el territorio entre Valdivia y Chiloé e imaginario de sus bordes geográficos, 1600-1800*. Ediciones Universitarias de Valparaíso y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Villalobos, S. (1995). *Vida fronteriza en la Araucanía. El mito de la guerra de Arauco*. Editorial Andrés Bello.





CAPÍTULO IV:

Hilos viajeros: el imaginario andino en seda y metal

**Ximena Gallardo Saint-Jean, Juan Manuel Martínez Silva y
Emilia Müller Gubbins**



Hilos viajeros: el imaginario andino en seda y metal

En este capítulo analizaremos un objeto clave dentro de la curaduría del Horizonte 3: un poncho colonial de la colección Textil y Vestuario del Museo Histórico Nacional. Expuesto por primera vez en la *Exposición del Coloniaje* de 1873, ha formado parte del Museo desde sus inicios.

El poncho está confeccionado en algodón, tejido a telar y bordado con hilo de seda y metálico. Data del siglo XVIII y pertenece al ámbito virreinal andino. La teoría más aceptada sobre su origen es que se habría confeccionado en Manila por artesanos chinos, bajo un encargo proveniente de la esfera virreinal. Tal como se detallará en las páginas siguientes, constituye un valioso ejemplo del intercambio comercial entre América, Europa y Asia durante el periodo colonial, con Filipinas como un punto clave de conexión.

El carácter intercultural de este textil se manifiesta en los diversos elementos iconográficos que lo adornan. Figuras antropomorfas con vestimenta europea, seres mitológicos de origen occidental, animales del mundo andino, elementos decorativos orientales y el águila bicéfala en el centro, conforman un rico universo visual que, además de testimoniar la circulación económica y cultural del Imperio español, posee un notable contenido simbólico.

Traveling Threads: Andean Imaginary in Silk and Metal

In this chapter, we will analyze a key object featured in the curatorship of Horizon 3: a colonial poncho from the Textile and Dress collection at the Museo Histórico Nacional. This poncho was first exhibited at the *Colonial Exposition* of 1873 and has been part of the museum since its founding.

The poncho is made of cotton, woven on a loom, and embroidered with silk and metallic thread. It dates back to the 18th century and belongs to the Andean viceroyalty. The most widely accepted theory regarding its origin is that it was made in Manila by Chinese artisans under an order from the viceroyalty. As will be detailed in the following pages, this poncho serves as a valuable example of the commercial exchange between the Americas, Europe, and Asia during the colonial period, with the Philippines acting as a key point of connection.

The intercultural character of this textile is seen in the diverse iconographic elements that adorn it. These include anthropomorphic figures dressed in European clothing, mythological beings of Western origin, animals from the Andean world, decorative elements from the East, and a double-headed eagle at the center. Together, they create a rich visual universe that not only reflects the economic and cultural circulation of the Spanish Empire but also carries significant symbolic content.

Una prenda intercontinental

No cabe duda de que este poncho de mediados del siglo XVIII es uno de los textiles virreinales más emblemáticos de la Colección Textil y Vestuario del Museo Histórico Nacional. Se trata de una pieza única, integrada a la colección fundacional del Museo (Alegría et al., 2022), y su valor no solo radica en su excepcionalidad, como uno de los pocos vestuarios del periodo que se conservan, sino también en sus características materiales y en los componentes estéticos que definen esta magnífica obra textil. Perteneciente a la chilena Carmen Quiroga Darrigrande de Urmeneta¹, su procedencia y fabricación proponen más dudas que certezas. En su primera experiencia conocida como pieza de exhibición en el año 1873, en la *Exposición del Coloniaje* organizada por Benjamín Vicuña Mackenna, su origen fue establecido de la siguiente manera en el catálogo publicado para la ocasión: “Un poncho lujosamente bordado i traído probablemente de la China o de Manila en la época que se estableció nuestro comercio directo, con aquellos países (1820-1828)” (Vicuña Mackenna, 1873, p. 78).

Esta primera cita documental se ha ido afirmando posteriormente de forma continua, al ser catalogado en múltiples investigaciones como un poncho de confección oriental, supuestamente bordado por artesanos chinos en el barrio del Parián en Manila en las islas Filipinas, encomendado desde la esfera virreinal limeña (Phipps, 2014; Corcuera, 1999). Efectivamente, los bordados que lo componen presentan elementos ornamentales orientales, en conjunto con personas vestidas a la usanza europea y personajes mitológicos de origen occidental mezclados con animales del mundo surandino. La figura principal

de la pieza, un águila bicéfala multicolor, propia de las representaciones de los Habsburgo, establece uno de los objetivos simbólicos principales de este poncho: celebrar el legado del poderío español en las colonias americanas.

Itinerario de un poncho virreinal

Aunque no sea posible confirmar con precisión por cuáles manos y en qué lugar se confeccionó, sí es posible determinar que este poncho, como ningún otro objeto patrimonial del acervo del Museo, expresa la multiculturalidad latente en la producción textil desarrollada en el virreinato del Perú (Phipps, 2004), al reunir materias primas, técnicas e iconografías provenientes de distintos continentes. Sus imágenes y colores en hilos metálicos y de seda ponen de manifiesto la existencia de un intercambio global que permitió la confección y comercialización de diversos productos, como son los textiles de exquisita manufactura que circularon entre América, Europa y Asia.

La pieza muestra una evidente relación comercial y cultural con Oriente, en un contexto en que los bienes chinos formaron parte del vocabulario textil y sartorial de las Américas (Phipps, 2014). Entre los siglos XVI y XIX, existen numerosos testimonios de viajeros europeos que dan cuenta de la activa relación entre el Imperio chino y la América virreinal, y del interés por transar sus mercancías. Uno de ellos fue el comerciante y aristócrata francés Guy de La Barbinais Le Gentil, quien después de visitar Chile, se dirigió al Perú, donde zarpó en una nave comercial francesa hacia China. En su viaje, publicado en 1728, dio a conocer extensamente su experiencia en el Imperio chino, como en el Oriente en general, dando cuenta que: “Todos los viajeros coinciden en

¹- Nació en San Juan de la Puntilla, en el valle del Elqui en 1812. El 7 de junio de 1832, se casó con el empresario minero, político, José Tomás Urmeneta, falleciendo en 1897.

que China es un país que abunda más que ningún otro en todo lo que puede contribuir a hacer la vida cómoda e incluso deliciosa” (La Barbinais Le Gentil, 1728, p. 2).

Si bien a comienzos del siglo XVIII el comercio entre las grandes potencias europeas estaba monopolizado por Francia, fueron España y Portugal en el siglo XVI, los que desarrollaron una estrecha relación comercial con China y Japón. En dicho periodo, llegaron a las costas de las islas y los imperios de Asia Oriental, tras décadas ininterrumpidas de expansión territorial y comercial en América (Ollé, 2022). Para Portugal, esto se vio facilitado por la formación de enclaves que se construyeron desde finales del siglo XVI, como lo fueron el establecimiento de Goa en la India, y Macao en China, entre otros.

En el caso de España, desde 1565 hasta 1898 se estableció en el archipiélago de las Filipinas, incluidas las islas de Mindanao y Joló. Durante el periodo virreinal, el archipiélago formó parte de la administración del virreinato de Nueva España, con el estatus político de Capitanía General de Filipinas. También se instalaron enclaves en varias islas de Oceanía, como la isla de Guam. A su vez y por un período breve, desde 1626 a 1642 se establecieron en el norte de la isla de Taiwán, creando la Gobernación de la Formosa, con el propósito de comerciar con China.

Sin duda las Filipinas fueron la gran puerta de entrada del Imperio español en Asia. Con la expedición de Fernando de Magallanes y su muerte en la batalla de Mactán el 17 de marzo de 1521, se conoció su existencia por parte del mundo europeo. Pero fue con la empresa de Miguel López de Legazpi en 1565, proveniente desde el virreinato de la Nueva España (México), que comenzó la presencia hispánica en las islas Filipinas. La ciudad de Manila se fundó por Legazpi en 1571 y rápidamente se convirtió en la ciudad hispana más importante de Oriente,

tanto por su comercio como por su actividad evangelizadora y cultural. Así, la fundación de la ciudad determinó el punto de conexión entre el Imperio hispánico y el chino.

Una de las formas de contacto fue el intercambio monetario, a través de la plata. Para el virreinato de Nueva España, este mineral era abundante y barato, no así para China, que le era escaso y caro, por lo que las remesas de plata mexicana automáticamente subían de precio al entrar en contacto con el comercio chino (Folch, 2013). Además, tanto España como Portugal se enfrentaron con un tipo de comercio que desconocían, en palabras de Dolores Folch (2013):

El sistema productivo chino era entonces el más moderno del mundo, y estaba animado por un espíritu empresarial –especialmente importante en Fujian, acumulado desde la época de los Song– que le permitía adquirir, manufacturar y distribuir todo tipo de productos con el máximo beneficio. (p. 15)

Se suma a esto que después de la victoria de Lepanto en febrero de 1572, el mismo Felipe II ordenó al virrey de Nueva España, Martín Enríquez, el envío de una expedición desde las Filipinas a cargo del capitán Juan de la Isla, a descubrir, reconocer y abrir rutas comerciales con China (Ollé, 2022). De este modo, el establecimiento hispano en las Filipinas fue lo que posibilitó el comercio entre el Imperio español y el chino. Comerciantes asiáticos crearon un enclave comercial en Manila, que se denominó El Parián, como también las autoridades hispánicas crearon un sistema de comercio a través de una flota de barcos que unió comercialmente a China y las Filipinas con el virreinato de Nueva España, y de ahí con la metrópoli en Europa. Este sistema de flota comercial naviera se llamó el Galeón de Manila, además de otras denominaciones como Nao de China o Galeón de Acapulco. Las naves se tardaban

alrededor de tres meses en cubrir el trayecto entre Acapulco y Manila, con escala en el puerto de Umatac al sur de la isla de Guajam (Guam), archipiélago de los Ladrones (Las Marianas). El regreso a Manila desde Acapulco demoraba cinco meses, debido a las corrientes marinas (Ollé, 2022). El uso de esta ruta, realizada por primera vez en 1565, se extendió por dos siglos y medio, y en general se hacía una o dos veces al año. Los barcos no sólo arribaban a Acapulco, sino también a Bahía Banderas y San Blas, ambas en Nayarit, y al Cabo San Lucas, en la Baja California.

Este comercio significó una relación estrecha entre los artesanos y comerciantes chinos, quienes instalados en Manila, fueron denominados por los filipinos como *Sangleys* (chino), y posteriormente se situaron en la América virreinal, tanto en México como en Lima. En 1588, el obispo de Manila, fray Domingo de Salazar, dio cuenta de la actividad comercial en la ciudad y la importancia de los comerciantes chinos en ella:

Hay mercado público en la Plaza de Manila todos los días de cosas de comer, como gallinas, puercos, patos, caza de venados, puercos de monte y búfalos, pescado, leña y otros bastimentos, y hortelizas y muchas mercaderías de China que se venden por las calles. Cada año llegan de China a Manila 20 navíos o más de mercaderías, cada uno con 100 hombres o más, que tratan en Manila desde noviembre hasta mayo, siete meses en los que comercian, y después regresan. [...]

Mediante ese comercio, los unos y los otros se van aicionando (sic) a nuestra amistad y trato y se van convirtiendo muchos de las dichas naciones. Y de esta tierra llevan para la suya reales de plata, oro, cera, algodón y palo para tintas y caracoles menudos, que es como moneda en su tierra y de mucho provecho para otras cosas y los estiman en mucho, y

lo que ellos traen es seda en seda labrada y rasos, damascos negros y de colores, brocateles y otras telas, de que ya es muy común la noticia, y mucha ropa de algodón blanca y negra y los dichos bastimentos. (De Salazar, 1588, citado en García-Abásolo, 2013, p. 16)

El virreinato de Nueva España no fue el único espacio geográfico de distribución de los productos venidos del Oriente, la capital virreinal del Perú también lo sería en una menor escala. Lima se convirtió en un lugar para el almacenaje y distribución de sedas y lozas provenientes de China. En especial, hubo preferencia por la seda, artículo que no se producía en la región (Bonialian, 2016).

Los coloridos y brillantes bordados confeccionados en este material presentes en el poncho del Museo Histórico Nacional, ponen de manifiesto esta fuerte conexión oriental, pero su diversidad iconográfica y soporte material han dado paso al planteamiento de otras hipótesis sobre su lugar de creación y autoría. Por ejemplo, para Elena Phipps:

[...] el bordado probablemente se había realizado en China, por encargo para esta prenda, a la que se le pudo haber ajustado el escote y terminado como poncho una vez que llegó a Lima. En otros casos, las prendas se confeccionaban primero y luego se enviaban a China para ser bordadas. Después de que Felipe V, rey de España (1700-1746), adoptara el estilo borbónico francés de llevar chalecos y pantalones con bordados elaborados, la moda se impuso también en las colonias españolas. Esto dio lugar a la observación de que en México “los grandes hombres, muchos de ellos... envían sus prendas a China... para que las borden”. Además, artesanos asiáticos fueron traídos a México y Perú para ejecutar trabajos especializados no sólo en textiles sino también

*en otras artes decorativas, incluyendo biombos y muebles pintados*². (2014, p. 36)

En conjunto con aquellos bordadores de origen extranjero, las y los españoles también aprovecharon el talento manual existente en sus colonias. Artesanos andinos incorporaron técnicas españolas e italianas, incluyendo el uso de hilos metálicos en sus trabajos (FAMSF, s.f.), materia prima importada desde España, (posiblemente manufacturados a partir de metal exportado desde América) (Phipps, 2014). Por ello, sin descartar el influjo oriental en la ornamentación, otra posible interpretación declara que la factura de la tela color azul podría haber sido confeccionada en el ámbito surandino, en algún obraje típico de la América virreinal. El algodón fue uno de los textiles más importantes confeccionados en el “Nuevo Mundo”, y se usaba de manera local pero también internacionalmente, ya que existían numerosos talleres especializados en todo el territorio (Phipps, 2014). Sin embargo, es importante aclarar que la Corona española no siempre estaba dispuesta a competir comercialmente con sus colonias, sino más bien buscaba que estas fuesen “principalmente productoras de materias primas, compradoras de tela y de productos textiles manufacturados” (Cruz, 1996, p. 102).

Materialidades y técnicas en detalle

Este poncho del siglo XVIII perteneciente al ámbito virreinal andino, está conformado por tres franjas de tejido en ligamento tafetán, confeccionado en telar indígena

de cuatro palos, en algodón hilado a mano y teñido en hilado. Estas franjas fueron tejidas entre sí previo a la ejecución del bordado. Como se señaló anteriormente, el algodón utilizado en la elaboración del tejido base es probablemente de origen americano, recurso abundante en la zona desde tiempos precoloniales (Solórzano, 2021). En todo su contorno lleva un galón tejido en lana e hilos metálicos entorchados.

La decoración del poncho fue principalmente ejecutada por el uso del bordado como técnica suplementaria de ornamentación en los textiles. Estos espléndidos adornos denotan la experticia de artesanos bordadores que bien podrían haber sido de origen chino o indígenas de la zona que hubiesen aprendido la técnica. En cuanto a su ejecución, los bordados fueron elaborados con hilos de seda de diversos colores e hilos metálicos plateados y dorados. En la mayoría de los bordados de seda se usó punto de satén, y se pueden encontrar algunos detalles con puntada conocida como “nudo de Pekín”.

En cuanto a los exquisitos bordados de hilos de plata laminados y entorchados, se usaron distintas técnicas. Algunos son planos, y en ellos se usa hilo en forma de laminilla en bordados de una cara. Otros se presentan en relieve, en los que se puede reconocer el punto llamado de ladrillo. Tanto los bordados en seda como aquellos en hilos metálicos son de una gran riqueza y calidad, dando esplendor a la prenda y una gran belleza estética que la hace resaltar sobremanera en la colección de textiles del Museo Histórico Nacional.

2- “...the embroidery had likely been done in China, commissioned for this garment, which may have been fitted with its neckline and completed as a poncho once it arrived in Lima. In other cases, garments were constructed first, then sent to China to be embroidered. After Philip V, king of Spain (r.1700-1746), adopted the French Bourbon style of wearing elaborately embroidered waistcoats and breeches, the fashion took hold in the Spanish colonies as well. This prompted the observation that in Mexico 'great men, many of them..., send their garments to China... to be embroidered.' In addition, Asian craftsmen were brought to Mexico and Peru to execute specialized work not only in textiles but also in other decorative arts, including painted screens and furniture. (Traducción del autor), Phipps, op. cit. p.36.

El poncho en América: algunos usos y significados

Este tipo de prendas, de gran lujo e intrincados diseños, era utilizado principalmente por hombres, en diversas festividades y celebraciones públicas durante la Colonia, especialmente en procesiones del Corpus Christi o en eventos de carácter político, como la llegada al continente de importantes peninsulares o la conmemoración de la muerte de monarcas españoles (Phipps, 2004). Esta amplia pieza textil se transformaba en el lienzo perfecto para denotar riqueza y poder, al adornar con suntuosidad el cuerpo humano y también otorgar un cierto cosmopolitismo.

En el caso de este poncho, su ostentoso exotismo (Phipps et al., 2004) investía al usuario con gloria y honor. En los hombros del portador se posaba un pequeño mapamundi compuesto por flores, animales, personas y seres mitológicos provenientes de diversos contextos naturales y culturales. Bajo este fastuoso adorno textil, el hombre de élite, vestía según el canon europeo de impronta francesa, añadiendo nuevas referencias al vestuario masculino colonial.

La historiadora Isabel Cruz declara el amplio alcance de este tipo de prenda-símbolo,

el uso del poncho fue uno de los testimonios fundamentales del proceso de aculturación en el vestuario, susceptible de sintetizar y de aunar las prerrogativas del individualismo y la pertenencia a una colectividad, la praxis de la utilidad y el vuelo estético, fundidos en la confección artesanal. (Cruz, 1996, p. 147)

Esta clase de indumentaria, definida principalmente como un textil de forma rectangular, abierto a los costados y con un orificio para pasar a cabeza, fue ampliamente utilizada

durante el periodo colonial por sujetos de todo estrato social. Identificada por su uso y utilidad, su estilo y ornamentación fue mutando en el largo periodo histórico en que ha sido utilizada. De sus orígenes no hay acuerdo entre las y los investigadores, pero sí hay consenso de su gran importancia y diversidad en todo el continente americano hasta la actualidad, conformando “el patrimonio cultural de nuestros pueblos” (Corcuera, 1999, p. 20). Se han elaborado ponchos de toda materialidad y diseño, para todo tipo de climas y territorios siendo especialmente favoritos en Chile, considerada como la “patria del poncho” (Montell, 1925).

Su extensivo uso en la sociedad virreinal chilena, cuya descripción empieza a ser clara recién en la segunda mitad del siglo XVII (Alvarado y Guajardo, 2010), fue registrado por reconocidos cronistas del período, como Alonso de Ovalle (Alvarado y Guajardo, 2011), Diego Rosales y el naturalista Juan Ignacio Molina. Sin embargo, serían los españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa, quienes en 1794 y según Cruz, harían la más exacta descripción de los ponchos usados por los habitantes de Concepción, “tan rica en detalles que casi permitiría fabricarlos nuevamente, ateniéndose a la pura letra” (Cruz, 1996, p. 67). Aquí un extracto de este relato vestimentario:

Un ropaje de suyo tan sencillo, y uniforme distingue las personas, y sus calidades: pues según la obra que tiene, así es su costo: en unos de abrigo, en otros de decencia, y en otros de gala; y los hay de todos precios desde cuatro, o cinco pesos hasta ciento, y cincuenta, o doscientos: su diferencia consiste en la fineza del tejido, y realce, y calidad del bordado, que los guarnece, o en las labores primorosas, que adornan, y hermosean la tela, las cuales son comunes en todos, a excepción de aquellos, que se hacen para bordar: su materia es lana, y los indios los que los fabrican con un

doble tejido: la mayor parte de ellos tienen el campo azul, y labores azules, y coloradas, y también de otros colores. (Ulloa y Juan, 1748, p. 307)

Además de destacar la ubicuidad de esta prenda en nuestro país, los viajeros hispanos dieron cuenta de que el poncho era utilizado por prácticamente la totalidad de la población:

...aquella gente pobre, o de la campaña, a quienes llaman guasos, no los dejan más que para dormir; ni les estorba para hacer cualquier trabajo, porque terciando los dos costados sobre los hombros, o echando por encima de ellos la falda delantera a las espaldas, les quedan libres los brazos, y desembarazado todo el cuerpo. (Ulloa y Juan, 1748, p. 307)

Esta prenda seguiría siendo descrita a lo largo de todo el siglo XVIII en aquellos intentos por caracterizar a la indumentaria de nuestro país, incluyendo los relatos de los franceses Amédée François Frézier y La Pérouse. En la joven República, el poncho también llamaría la atención de nuevos observadores, ya que esta pieza textil, según Isabel Alvarado y Verónica Guajardo (2011), se había convertido en una prenda distintiva del chileno, siendo la mayor parte de estos tejidos elaborados por mujeres y usados tanto por señores, indígenas, campesinos y pueblerinos, solo diferenciados por la riqueza de la tela y la ornamentación (Alvarado y Guajardo, 2011). En el año 1822, la inglesa María Graham dio cuenta de la fuerte asociación entre el poncho y la cultura ecuestre, relación que también fue ampliamente representada visualmente en los albores de la nación:

Cuando el chileno monta a caballo, cosa que hace cada vez que la ocasión se le presenta, usa como abrigo el poncho, que es una prenda de vestir exclusiva de la América del Sur: es un pedazo de paño cuadrado con una abertura en el

centro, lo bastante ancho para dejar que pase la cabeza, y en particular es muy conveniente para andar a caballo, porque deja los brazos libres y protege completamente el cuerpo. (Graham, 1916, p. 168)

También en Chile, los mapuche, como excelsos jinetes, serán notorios usuarios de ponchos de lana, conocidos como *makuñ*. Estos son confeccionados únicamente por mujeres para maridos, hijos o yernos, y en ellos se colocan íconos que dan cuenta de la posición social de estos hombres en la estructura social indígena (Alvarado y Guajardo, 2011). En el siglo XX esta prenda fue adquiriendo nuevos significados culturales y políticos, asociándose con huasos y *hippies*, y todavía sigue siendo hasta nuestros días una pieza fundamental del clóset de los y también, las chilenas.

En el siguiente apartado exploraremos el universo iconográfico de esta prenda. Se analizarán las distintas figuras que la adornan para descifrar parte de sus significados y su relación con las culturas que le dieron origen.

Poncho
Autoría desconocida
Ámbito virreinal
andino, siglo XVIII
Algodón tejido a telar, bordado
con hilo de seda y metálico
180 x 136 cm
Donación
Carmen Quiroga, 1873
MHN 3-32686







Hombre

Entre los múltiples bordados, es posible apreciar una pareja, perteneciente al estrato alto de la sociedad virreinal. El pelo de color amarillo indica que son individuos de ascendencia europea, ya que según Elena Phipps (2004), andinos nativos hubiesen sido representados con cabellos oscuros. Tanto la figura masculina como femenina (esta última explicada en el cuadro siguiente) visten indumentaria de influencia principalmente francesa, propia de mediados del siglo XVIII. Es interesante poner de manifiesto la opulencia de las élites peruanas durante el periodo, consideradas en la época uno de los grupos sociales más ricos del mundo. Los hombres bordados están vestidos con las últimas tendencias definidas por el uso de la casaca; una chaqueta larga sin abrochar que iba extendiéndose sobre las rodillas con amplios bolsillos y colas, que contaba con voluminosos puños doblados sobre las mangas, aquí elaborados en lujoso hilo metálico (Gámez, 2022). Debajo de este abrigo y totalmente abotonada, se usaba la chupa, luego calzones estrechos en las piernas, medias de seda ornamentadas, y zapatos con hebillas. Sobre la cabeza, un sombrero de ala ancha, elaborado en fieltro o cuero ribeteado con plumas.

Mujer

La figura femenina también representa una mujer muy sofisticada, sobre todo si apreciamos que su traje está elaborado mayormente con diversas técnicas de bordado en metal plateado y dorado. Su vestido no es una copia idéntica de los modelos foráneos que determinaban las modas occidentales durante el periodo; por el contrario, su indumentaria de carácter local (Beltrán-Rubio, 2022), distaba de imitar a cabalidad la utilizada por las cortes europeas. En primer lugar, la falda de las mujeres en Sudamérica era mucho más corta y dejaba entrever, de manera escandalosa según moralistas y autoridades eclesiásticas, los tobillos y las pantorrillas (Cruz, 1996). Esta innovación autóctona iría acentuándose y, en la medida que fue avanzando el siglo, las faldas se englobarían mostrando las piernas como nunca antes en la historia de las modas femeninas. Esta variación tan original de parte de las mujeres americanas se dejó atrás con la independencia de las colonias, instalándose nuevamente, por lo menos por un siglo más, la adaptación rigurosa de estilos europeos.





Sirena musical

(Colaboración de Amparo Fontaine Correa)

Tras la conquista del "Nuevo Mundo", aumentaron notablemente los relatos sobre avistamientos de sirenas. Paralelamente, en el mundo andino proliferaron sus representaciones, las cuales se pueden interpretar de múltiples formas. Algunos historiadores atribuyen su origen a la superposición de cosmovisiones europea e indígena, señalando la posible existencia de deidades similares en el lago Titicaca (Gisbert, 1980), mientras otros destacan la implantación de la tradición iconográfica medieval (Vila da Vila, 2016) y la cosmología platónica (Rodríguez, 2007), donde las sirenas cantaban en las esferas celestes simbolizando la armonía del universo. Estas criaturas suelen encarnar los poderes mismos de la música, más allá de su asociación con los peligros marítimos y el placer carnal.

Asimismo, las cuatro sirenas que aquí tocan vihuelas o guitarras barrocas –o quizás charangos–, animan una escena de música y baile, y hacen danzar a humanos y felinos feroces. Vistiendo tocados indígenas y sin rasgos sexuales acentuados, cada sirena musical está emparejada con otra posiblemente masculina de cola bífida; quizás una versión marina del hombre follaje. A la vez europeas, asiáticas y andinas, las sirenas encarnan el entretreído de trayectorias comerciales, imperiales y materiales que componen la existencia misma de este poncho.

Hombre follaje

Los orígenes de este motivo decorativo están inspirados en la tradición renacentista italiana, especialmente en aquellas representaciones simbólicas de motivos grotescos, que posteriormente se trasladaron a la iconografía cristiana.

Se cree que su abundante incorporación, principalmente en la pintura mural de iglesias, en la platería y en la producción textil del ámbito virreinal peruano, habría surgido tras la llegada y circulación de un gran repertorio de seres y animales fantásticos que eran reproducidos frecuentemente en libros y grabados flamencos del siglo XVI (Flores, et al., 1991).

El “hombre follaje” o “mujer follaje”, conjuga, como dice su nombre, lo humano y lo vegetal. Según algunos autores correspondería a una variante de la sirena, razón por la cual también se le ha denominado coloquialmente como “sirena verde” (Esteras, 2004). Se le representa con cabeza y torso humanos, pero con sus extremidades convertidas en vegetación, ya sea en plantas u hojas de formas estilizadas, las que a menudo toman la figura de una o dos colas en la zona inferior, como se puede apreciar en los cuatro motivos presentes en el poncho.

En este poncho, el “hombre follaje” se ubica como contraparte y complemento de la sirena o mujer-pep, dualidad que también se aprecia en la combinación hombre-mujer y león-puma.





León

Considerado tradicionalmente como el “rey de los animales”, el león ha sido identificado desde las culturas más antiguas como un animal solar de características divinas. Su imagen ha recibido distintas connotaciones, desde su rol de guardián de templos y ciudades, a la encarnación de la figura de Jesucristo, e incluso como la representación del mal en el relato bíblico de las luchas de Sansón y David (Martínez, 2013; Cruz, 2019).

Posiblemente su apariencia imponente, gran tamaño, su exuberante melena en el caso del macho y fuerte rugido lo han vinculado con atributos comúnmente asociados a la masculinidad, a la fuerza, el poder, la valentía, la victoria y la autoridad, convirtiéndolo en un símbolo frecuente de la nobleza y, por ende, en un motivo muy usado en la heráldica europea.

En el textil, la arquitectura decorativa y la platería, así como otras manifestaciones artísticas, es uno de los animales más utilizados. En este poncho colonial, podemos ver la representación de cuatro leones rampantes con lenguas salientes y provocadoras, en su mayoría de color rojo, colmillos prominentes, así como garras largas y amenazantes. Cada uno de estos felinos se encuentra enfrentando a un puma, la versión andina del león y símbolo de la identidad americana.

Puma

El puma, nativo de los Andes, también conocido como león de montaña o león americano, habita una amplia zona desde el sur de Alaska y noroeste de Canadá hasta el estrecho de Magallanes.

Probablemente, su extensa presencia lo ha convertido en un motivo común en ciertas culturas del continente americano, de gran importancia simbólica y espiritual. Caracterizado por su fuerza, agilidad y sabiduría, su imagen se ha asociado con el mundo terrenal y la naturaleza. También habría constituido una representación de poder en el Imperio inka, por eso, tal vez, algunos cronistas españoles relatan que en ciertos rituales algunos indígenas se vestían con su piel para asumir la identidad de este animal. Ya en el siglo XVIII aparece como un símbolo de la identidad americana (Cruz, 2019), como se muestra en este poncho, donde se representa de pie enfrentado al león, símbolo de la monarquía y soberanía española.

A diferencia de este último, aquí el puma aparece sin garras ni colmillos, entregando una imagen mucho más apacible. Es posible que esto se deba, en parte, a su incapacidad de rugir, característica que lo diferencia de otros felinos. Parece haber existido, en cambio, un gran interés por acentuar su órgano sexual masculino, como forma de destacar la virilidad y fecundidad del puma y, por qué no, de las tierras en donde este habita.





Vizcacha

Esta especie de roedor herbívoro, parecido a una liebre, habita la pampa y las zonas cordilleranas que actualmente comprenden el extremo sur de Perú, la región central de Bolivia, la zona occidental de Argentina y casi todo Chile.

Su fino y suave pelaje fue altamente valorado en el ámbito virreinal andino, siendo usado en la vestimenta de la nobleza indígena y posteriormente en prendas de lujo, como una forma de variar los colores de los finos textiles (Phipps et al., 2004). Su color casi siempre es gris ceniza o café.

En la mitología andina las vizcachas tienen un rol intermediario entre los dioses y los humanos. De acuerdo con algunos autores, habría sido su habilidad para sobrevivir en zonas inhóspitas lo que llevó a que los pueblos andinos les asignaran características sobrenaturales. También se cree que cuando aparecen representadas en los textiles, juegan un rol protector para quien porta la pieza.

Aunque la vizcacha es claramente un motivo distintivo de las producciones indígenas locales, su frecuente incorporación en numerosos textiles, mobiliario y platería hasta el siglo XVIII, podría deberse también a la imitación y apropiación de la figura del conejo, imagen muy recurrente en grabados y obras europeas.

Vicuña moteada

Al igual que la vizcacha, la vicuña es autóctona de la zona andina. Es uno de los dos camélidos silvestres que existen en Sudamérica y el de menor tamaño. Habita principalmente en el Altiplano andino, pudiendo ser hallada a más de 3.500 m de altura sobre el nivel del mar.

La vicuña es uno de los camélidos andinos de pelo más fino, por lo que su pelaje fue muy utilizado y especialmente valorado por tejedores indígenas. Era también cazada por los inkas como alimento e incluso para ser usada en sacrificios, tal como relata el padre jesuita Ludovico Bertonio en 1612, a propósito de la ceremonia de investidura denominada *Paucary Uaray* (Phipps et al., 2004).

En el poncho se le representa en compañía de otros animales de origen local y europeo, tales como vizcachas, perros y caballos. De colores *beige* o café chocolate, las vicuñas están representadas con pintas claras u oscuras en todo su cuerpo. Una característica que, si bien ha sido registrada en otros textiles andinos, no tiene relación con el aspecto físico de este animal. Al respecto, algunos autores plantean que esto podría corresponder a una interpretación del ciervo moteado, muy común en el territorio asiático.





Perro

En diversas mitologías y religiones, el perro ha sido considerado como un guía espiritual entre las esferas de la vida y la muerte. En el simbolismo cristiano se le asocia a la guía del rebaño, transformándolo en un “pastor de las almas”. En otras ocasiones, sin embargo, se le ha relacionado con el pecado y la codicia (Cruz, 2019).

En el imaginario surandino, no obstante, presenta características más bien positivas, imagen que contrasta con la del perro europeo, empleado por los conquistadores como animal de guerra que debía atemorizar a las y los indígenas (Salas, 1986).

De los cuatro perros representados en el poncho, dos de ellos llevan collar, característica que nos habla de su domesticación. Este tipo de representación en realidad no es inusual; existen registros tempranos de mosaicos de la antigua Pompeya, que datan de mediados del siglo I a. C., y que muestran imágenes de perros con collar y correa.

De apariencia amigable, largas colas y grandes orejas, los perros que aquí están representados aparecen en torno a otros animales, probablemente en lo que podría ser una escena de caza. Solo un perro muestra sus dientes y colmillos, posiblemente como indicador de la ferocidad que este animal podía alcanzar.

Caballo

Junto con Colón, llegaron los caballos a América. Se ha señalado que, en un comienzo, estos habrían despertado mucho asombro entre las y los indígenas, posiblemente por su imponente tamaño y el fuerte sonido de su relincho. Su posterior uso durante la conquista española como arma de batalla, los convirtió en animales que por sobre todo infundían temor. Ya sea a causa del miedo o la fascinación, fueron admirados y divinizados, y posteriormente también domados por los mismos pueblos prehispánicos.

Desde las primeras apariciones pictóricas de caballos salvajes en las cuevas del Paleolítico, estos animales han sido representados ampliamente, siendo también muy frecuentes en todas las artes del surandino. Son símbolo de fuerza, virilidad, valentía, nobleza, victoria y buena suerte. Frecuentemente se les vincula a la guerra por su larga participación como animales de carga, transporte y defensa (Salas, 1986). En las narraciones de la Edad Media, muchas veces son los caballos quienes previenen a sus jinetes de los peligros, adquiriendo un sentido protector (Cruz, 2019).

Por la presencia de montura, riendas y estribos, se puede pensar que los caballos aquí representados no son libres, sino que han sido domados por el humano y posiblemente utilizados para la caza de otros animales más pequeños, como vizcachas y vicuñas.





Águila bicéfala coronada

El águila bicéfala es un motivo presente en la iconografía de muchas culturas como emblema solar, de poder, sabiduría y dualidad. Desde el siglo X comienza a incorporarse en la heráldica de los imperios europeos, y a partir del siglo XVI se convierte en emblema de la dinastía de los Habsburgo, como símbolo de su poderío y de la unión de la monarquía hispánica y el Imperio.

Aunque su presencia comenzó como una manifestación de fidelidad a la Corona, posteriormente continuó siendo utilizada por sus posibilidades decorativas. En general, se representa a un águila de frente, con dos cabezas de perfil coronadas, mirando en direcciones opuestas y con alas extendidas.

En América, su presencia habría sido paralela a la de Europa. Para la cosmovisión indígena, estarían asociadas a los conceptos de dualidad y orden del mundo (Gómez, 2012). Asimismo, algunas veces tomarían la fisionomía de aves como el chajá y el cóndor.

Si bien en este poncho las águilas se condicen con las características físicas de estas aves, como el pico corto y ganchudo, llama la atención la multiplicidad y vivacidad de los colores presentes en su plumaje, más semejantes a las representaciones del mítico ave fénix, cuestión que permitiría dar cuenta de una marcada influencia asiática.

Granada con ave

Aunque no es originaria de América, su introducción por parte de España permitió su producción y adaptación local, ya habiendo registros de su presencia a inicios del siglo XVII.

Junto a la piña y las uvas, aparece como un motivo común en diferentes objetos del ámbito virreinal andino. Por fuera, el fruto está compuesto por una cáscara globular rematada con una corona de tonos dorados, mientras que en su interior conserva numerosos granos carnosos de un rojo brillante.

Además de ser un motivo elegido por sus posibilidades ornamentales, su representación ha estado asociada con diversos significados relacionados con la fertilidad y la abundancia. Puede ser encontrada, por ejemplo, como atributo de Juno, la diosa romana del matrimonio y la fertilidad, o en representaciones de Venus.

Una variante en su representación es la de aves picoteando granadas. Desde una lectura cristiana, esto simbolizaría el “árbol de la eucaristía”, donde las semillas de la granada significan la sangre y el cuerpo de Cristo (Esteras, 2004). Esta lectura coincide con el relato de Garcilaso de la Vega quien, en 1601, describe cómo en Perú el fruto era acarreado en el anda junto con el Santísimo Sacramento, durante la procesión del Corpus Christi.



Bibliografía

- Alegría, L., Rueda, H. y Delgado, F. (2022). *Arqueología de una exhibición. La Exposición del Coloniaje 1873*. Museo Histórico Nacional.
- Alvarado, I. y Guajardo, V. (2010). *Informe Final Proyecto Faip 2010: El poncho evolución y permanencias: el caso de la Colección de Ponchos y Mantas del Museo Histórico Nacional*.
- Alvarado, I. y Guajardo, V. (2011). *Mantas y mantos. Cubrir para lucir*. Museo Histórico Nacional.
- Beltrán-Rubio, L. (2022). Cuerpos, moda y género en el Virreinato de la Nueva Granada. Un estudio a partir de la pollera y el faldellín. En *Miradas, Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica*, (5), 31 - 52. <https://doi.org/10.11588/mira.2022.1.87784>.
- Bonialian, M. (2016). El Galeón de Manila y el comercio entre Filipinas, México y Perú en la época colonial. En *Catálogo de la exposición: Tornaviaje, la nao de China y el barroco en México 1565-1815* (pp. 38-43). Museo Internacional del Barroco, Museo Franz Mayer.
- Corcuera, R. (1999). *Ponchos de las tierras del Plata*. Verstraeten Editores. Fondo Nacional de las Artes.
- Cruz, I. (1996). *El traje: transformaciones de una segunda piel*. Ediciones Universidad Católica.
- Cruz, I. (2019). *Animales simbólicos en el arte virreinal surandino. Colección Joaquín Gandarillas Infante*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Esteras, C. (2004). Aculturation and Innovation in Peruvian Viceregal Silverwork. En E. Phipps, J. Hecht y C. Esteras (Eds.), *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork* (pp. 338-240). The Metropolitan Museum of Art.
- Fine Arts Museums of San Francisco (s.f.). *Man's poncho, 18th century*. <https://www.famsf.org/index.php/artworks/mans-poncho>
- Flores, J., Kuon, E. y Samanez, R. (1991). De la Evangelización al Incaismo. La pintura mural del Sur Andino. *Histórica*, 15(21), 65 – 203.
- Folch, D. (2013). El Galeón de Manila. En C. Brasso (Coord.), *Los orígenes de la globalización: El Galeón de Manila* (pp. 9-30). Biblioteca Miguel de Cervantes.
- Gámez, A. (2022). Painting and Dress in New Spain. En R. Granados (Ed.), *Painted Cloth. Fashion and Ritual in Colonial America*. Blanton Museum of Art.
- García-Abásolo, A. (2013). Españoles y chinos en Filipinas. Los fundamentos del comercio del Galeón de Manila. En F. Iñesta, F. Lorenzana y F. Mateos, *España, el Atlántico y el Pacífico. V Centenario del descubrimiento de la mar del Sur (1513-2013)* (pp. 9-29). *XIV Jornadas de Historia en Llerena, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia*.
- Gisbert, T. (1980). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Editorial Gisbert y CIA.
- Gómez, A. (2012). El águila bicéfala y la configuración mitológica Otomí de San Pablito. *Estudios De Cultura Otopame*, 8(1), 107 – 125.
- Graham, M. (1916). *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje a Brasil (1823)*. Editorial América.
- La Barbinais Le Gentil, G. (1728). *Nouveau voyage autour du monde. Tome 2*. Pierre Mortier.
- Martínez, J. (2013). La imagen del león al servicio de la representación del poder en las escaleras del renacimiento español. *Emblemata*, 19, 375 – 392.
- Montell, G. (1925). Le Vrai poncho, son origine postcolombienne. *Journal de la Société des américanistes, Nouvelle Série*, 17, 173-183.
- Ollé, M. (2022). *Islas de plata, imperios de seda. Juncos y galeones en los Mares del Sur*. Acantilado.
- Phipps, E. (2014). The Iberian Globe. Textile traditions and trade in Latin America. En A. Peck (Ed.), *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800* (pp. 28-45). The Metropolitan Museum of Art.
- Phipps E., Hecht J. y Esteras C. (Eds.) (2004). *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. The Metropolitan Museum of Art.
- Phipps, E. (2004). Garments and Identity in the Colonial Andes. En E. Phipps, J. Hecht y C. Esteras (Eds.), *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork* (pp. 17-39). The Metropolitan Museum of Art.
- Rodríguez, M. (2007). La música de las sirenas. *Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo 16*, (32). 333 – 356 Fundación Universitaria Española.
- Salas, M. (1986). *Las armas de la Conquista de América*. Editorial Plus Ultra.
- Solórzano, M. (2021). Textiles y usos litúrgicos en la Iglesia colonial hispanoamericana. Reseña del libro *Clothing the New World Church: Liturgical Textiles of Spanish America, 1520-1820*. *Allpanchis*, (88), 301 – 309. <https://doi.org/10.36901/allpanchis.v48i88.1328>
- Vicuña Mackenna, B. (1873). *Catálogo razonado. Exposición del Coloniaje*. Imprenta del Sud-America, de Claro i Salinas.
- Vila da Vila, M. (2016). El legado clásico y medieval en las sirenas de Charcas. *Classica Boliviana. Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos*, (7). 63 – 96. Editorial Marigalante.
- Ulloa, A. y Juan, J. (1748). *Relación histórica del viaje a la América Meridional hecho de orden de S. Mag. para medir algunos grados de meridiano terrestre y venir por ellos en conocimiento de la verdadera figura y magnitud de la Tierra. Tomo III, Libro II*. Por Antonio Marín.



The background of the image is a dark blue, textured fabric, likely wool, featuring intricate embroidery. In the upper right, a light brown deer with dark brown legs and antlers is depicted in a leaping pose. In the lower left, a brown horse is shown in profile, facing left, with a green and red striped saddle cloth and a dark bridle. To the left of the horse, there is a large, colorful, fan-like embroidery with red, orange, and yellow segments. In the top left corner, there is a circular embroidery with blue, yellow, and red segments. The text "CAPÍTULO V:" is written in white, serif, all-caps font, and "Patrimonio a tres voces" is written in a larger, bold, white, serif font, both centered horizontally.

CAPÍTULO V:

Patrimonio a tres voces

Patrimonio a tres voces

Este capítulo presenta los resultados de un ejercicio curatorial de lectura colectiva, orientado a renovar las miradas sobre las colecciones que serán parte del recorrido de las nuevas salas de exhibición. Esta iniciativa titulada *Patrimonio a tres voces* consistió en estudiar veinte objetos patrimoniales que forman parte del Horizonte 3, para ser interpretados bajo la mirada de académicos externos, representantes de instituciones culturales y la ciudadanía. Estas piezas fueron seleccionadas a partir de sus valores históricos y simbólicos, su tipología, materialidad, producción y novedad.

Entre los académicos se invitó a especialistas externos asociados a la historia, historia del arte, antropología, patrimonio cultural y cultura material. Así también, contamos con la participación de representantes de distintas instituciones culturales, públicas y privadas, de Santiago y regiones. La ciudadanía, por último, participó por medio de una convocatoria abierta que se difundió a través de redes sociales y prensa escrita.

Los resultados fueron sorprendentes, pues el cruce de lecturas de un mismo objeto abrió múltiples interpretaciones sobre la historia, la trayectoria crítica de cada pieza y la memoria, potenciando el vínculo del MHN con las distintas comunidades, e incluyendo sus voces en el trabajo con las colecciones.

Heritage in Three Voices

This chapter presents the results of a curatorial exercise focused on collective reading, aimed to renew the perspectives on the collections that will feature in the new exhibition halls. This initiative, titled *Patrimonio a tres voces (Heritage in Three Voices)*, involved studying twenty heritage objects that are part of Horizon 3. These objects were interpreted through the lenses of external academics, representatives of cultural institutions, and members of the public. The pieces were selected based on their historical and symbolic importance, typology, materiality, production, and uniqueness.

The invited academics included specialists in history, art history, anthropology, cultural heritage, and material culture. Representatives from various cultural institutions, both public and private, participated, coming from Santiago and other regions. Additionally, citizens contributed with their perspectives through an open call that was communicated via social media and the written press.

The results were surprising, as the convergence of readings about the same object opened up multiple and rich interpretations concerning history, the critical trajectory of each piece, and memory. This process reinforced the connection between the MHN and various communities, allowing their voices to be included in the work with the collections.

Los expertos elaboraron una mirada analítica de cada objeto, describiendo sus contextos y significados vinculados a sus autores y la sociedad que los produjo; los representantes de las instituciones dieron nuevas interpretaciones, desde sus áreas de conocimiento, las temáticas de sus instituciones y, en ocasiones, desde los territorios de los que provienen. Por su parte, la ciudadanía mostró su experiencia individual y a veces colectiva con esos objetos, abriéndose así a un proceso de memoria que revela vínculos afectivos con lo material.

Las siguientes páginas son fruto de este cruce de voces, con el cual el MHN da continuidad a un trabajo abierto que esperamos enriquezca los diversos saberes y experiencias, y acerque este patrimonio a la ciudadanía.

The experts developed an analytical perspective on each object, describing the contexts and meanings associated with their creators and the societies that produced them. Representatives of the institutions offered new interpretations, based on their areas of expertise, the themes relevant to their institutions, and, in some cases, the territories they come from. Meanwhile, citizens shared their personal and sometimes collective experiences with these objects, initiating a memory process that reveals emotional connections with the material itself.

The following pages are the result of this exchange of voices. Through this collaboration, the MHN aims to continue its ongoing work to bring this heritage closer to the public and to enrich its diverse body of knowledge and experiences.

Virgen de la Merced con donantes

Autoría desconocida

Ámbito virreinal andino, ca. 1760

Óleo sobre tela

80 x 61,5 cm

Donación Fernando Márquez de la Plata, 1930

MHN 3-23



Esta pintura donada en 1930 al MHN por Fernando Márquez de la Plata Echeñique, fue parte de su colección de muebles, trajes y artefactos, conservados en su casona de Apoquindo en la comuna de Las Condes. Carlos Ruiz-Tagle recuerda que en la casa había un aire extraño, ligado a ritos orientales; el enorme *ball* central estaba poblado de sarcófagos egipcios, vitrinas con piedras sacadas de excavaciones arqueológicas y retratos ancestrales. Es muy probable que esta pintura haya sido parte de esa serie, considerando que Márquez de la Plata era un estudioso del arte colonial y el origen de las costumbres de la sociedad chilena.

La Virgen de la Merced con donantes fue un modelo ampliamente difundido durante el siglo XVIII y principios del XIX. Siguiendo la tradición iconográfica mariana, vemos a pequeños ángeles sosteniendo el manto, símbolo de misericordia y protección. Al centro de su hábito blanco se exhibe el escudo de la orden mercedaria. En la mano derecha, la Virgen porta un escapulario y en la izquierda unos grillos, atributos de su advocación y la de los santos fundadores de la orden, san Pedro Nolasco y san Ramón Nonato. Los donantes aparecen vestidos como criollos: él con casaca de seda amarilla y ella con falda corta en forma de tonelete. A pesar de que no se verifican firmas o rastros documentales en el cuadro, los investigadores coinciden en que se trataría de una pintura quiteña de la segunda mitad del siglo XVIII. La observación de sus detalles nos recuerda un período de transición, entre el ocaso del periodo colonial y el advenimiento del proceso de secularización que se instalará en las primeras décadas del XIX.

Constanza Acuña Fariña
Doctora en Historia del Arte.
Académica asociada, Facultad de Artes,
Universidad de Chile

Como conservadora-restauradora tengo el defecto profesional de mirar muy de cerca las pinturas y fijarme particularmente en sus deterioros o alteraciones. Al observarla de cerca, se puede ver claramente la textura de la tela sobre la que está pintada, los hilos verticales y horizontales que forman la trama; se pueden ver abrasiones, pequeños faltantes de pintura que se producen por roce justamente en las partes altas de estos hilos. También se ven algunas reintegraciones cromáticas, rigatino cuando se hace con líneas muy finas, como las que se observan en algunas zonas de la túnica y manto de la Virgen; con puntillismo, como la parte superior del cielo. Todo esto nos habla de una obra que ha sido restaurada con anterioridad.

Observo también líneas horizontales con cierto ritmo de distancia, como fisuras horizontales, y en la parte superior e inferior, una especie de borde de tela. Al ver esto, se me viene a la mente una obra de José Gil de Castro que restauramos hace algunos años, *Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato*, que también tenía deformaciones y fisuras horizontales y conservaba en gran parte del borde un ribete de tela de color rojizo pespunteado con hilo. Se trataba de una pintura de enrollar cuyo objetivo era facilitar su traslado por parte de sus dueños; una pintura que tenía un carácter religioso y de devoción privada, más allá de su valor estético e histórico. Quizás esta pintura originalmente tenía esta función que con el tiempo se perdió y se transformó en un “cuadro” como lo vemos hoy expuesto.

Angela Benavente Covarrubias
Directora (S) del Centro Nacional
de Conservación y Restauración

Soy un descendiente de la familia López, de Isla de Maipo, pueblo abrasado por aguas del río Maipo.

Vivíamos en Santiago, pero nuestras visitas allá eran en vacaciones. La asistencia a la iglesia era asidua y yo la admiraba por sus imágenes del vía crucis y por la imagen de la Virgen de las Mercedes, que el pueblo la había investido como su patrona.

El 24 de septiembre de 1899, una lluvia torrencial cayó sobre el pueblo; tan intensa que el torrente del río se convirtió en caudaloso, horadando sus débiles defensas.

Llegaron trabajadores a reforzar las riberas más comprometidas, especialmente La Puntilla, ubicada a 10 km del villorrio. Todos colaboraron en las tareas de contención de las aguas. Los esfuerzos fueron vanos y las aguas se salieron del cauce, anegando campos productivos.

Unos huasos que oraban en la iglesia pidiendo un milagro, discurrieron llevar a la Virgen al sector más comprometido. Montando sus pingos la llevaron en sus sillas por kilómetros hasta La Puntilla. Sin galopar para no dañarla, pero sí al trote rápido, llegó la Virgen antes que cedieran las defensas.

Las oraciones se imponían contra el ruido del torrente, los cánticos retumbaban entre los cerros de alrededor.

La oscuridad empezó a despejarse, apareciendo la luna más brillante que nunca, iluminando la escena. El torrente se encauzó con la fuerza de los rezos que crecían en intensidad. Volvió la normalidad, hincándose todos ante el milagro de la Virgen.

Desde esa fecha, cada domingo después del día 24 de septiembre, la Isla de Maipo se engalana para celebrar este añejo acontecimiento. Se hace una procesión por sus calles con la Virgen de la Merced llevada en hombros por los miles de fieles.

Julio Sáenz López
Pensionado, 80 años

Esta vestimenta nos da pistas para comprender el intercambio entre Asia y las Américas en el siglo XVIII y, por tanto, es un recurso histórico muy valioso al que recurro en mis clases sobre China y su relación con Chile.

Su materialidad permite acercarnos al intercambio transpacífico de las Américas. Nos llama a hacer inferencias sobre quién lo mandó a hacer, quién lo compró y usó, por dónde circuló y qué estaba sucediendo en ese momento.

Hoy sabemos que en el siglo XIX cambió la relación de China con el mundo para siempre: que el dominio español desapareció de las Américas, así como también de Filipinas; que Chile buscó profundizar su relación diplomática y comercial con Asia, y que migrantes de distintos países de Asia, muchos de ellos chinos, llegaron a las Américas.

Es muy probable que cuando este poncho estaba siendo confeccionado, Chile y las Filipinas se encontraban bajo el dominio español, mientras que, en China, la dinastía Qing se encontraba en su apogeo, con muchos de sus ciudadanos viviendo en Manila.

El poncho sería entonces de origen filipino y habría sido encargado a artesanos chinos de Parián en Manila, respondiendo a un pedido desde Lima. El Parián de Manila, en palabras de Evelyn Hu-DeHart, puede ser considerado el primer barrio chino de las Américas. Como muestran antiguos derroteros, y este poncho nos recuerda, Filipinas y las Américas eran parte del mismo espacio de circulación.

Hoy, que nuestra conexión con China es más intensa que nunca desde lo económico y lo político, y crece a nivel cultural, este poncho nos da un espacio para reflexionar sobre cómo fue el intercambio de las Américas con Asia en los siglos XVIII y XIX, y también sobre cómo es hoy.

Maria Montt Strabucchi
Doctora en Estudios Culturales
Latinoamericanos.
Profesora asociada, Pontificia Universidad
Católica de Chile. Núcleo Milenio ICLAC

Desde que se exhibiera en la *Exposición del Coloniaje* de 1873, este magnífico textil ha planteado varios interrogantes. Se trata de un raro ejemplo de poncho propio de las élites coloniales andinas, una tipología cuya importancia está atestiguada por su uso como regalo diplomático, al punto que el virrey José de la Serna obsequió uno a José de San Martín durante la fallida conferencia de Punchauca.

En contraste con su pertenencia a esa cultura protocolar andina, el excepcional aspecto de la pieza ha llevado a atribuirle un origen oriental. Sería posible identificarla como precedente de un proceso documentado con mayor claridad para el siglo XIX, cuando diversos talleres chinos produjeron objetos destinados al mercado sudamericano.

Sin embargo, este poncho adquiere nuevos sentidos al compararlo con otro perteneciente al Museo de Arte de Lima (MALI). Ambos muestran la misma tela de algodón teñido con añil, y una distribución similar para la decoración bordada. Pero los motivos del ejemplar del MALI están realizados sobre todo con hilos pardos, probablemente elaborados con fibra de camélido, a lo que se suma un abigarramiento propio de los estilos “mestizos” que surgieron en los Andes a fines del siglo XVII. Así, se revelaría la capacidad de un mismo taller del área andina para alternar entre un estilo orientalista y otro propiamente local, aunque este último –proveniente del grutesco y permeado por elementos orientales– sea igual de cosmopolita. Aquello nos recuerda que, en contraste con la exigencia actual de autenticidad moldeada por los nacionalismos modernos, la mayor parte de los repertorios visuales andinos estaba conformada por imágenes que circulaban globalmente.

Ricardo Kusunoki Rodríguez
Curador de arte colonial y republicano,
Museo de Arte de Lima

Poncho de diversos orígenes, sin datos precisos de trazabilidad; hecho con puntadas que unen culturas, mitos y leyendas, viajando por océanos y cordilleras. Implementa materiales encontrados en diversos entornos; una dualidad natural que mezcla la suavidad del algodón con la rigidez del metal; una conversación entre mundos que solo tiene sentido en este poncho.

Esta pieza tiene tantos orígenes, como kilómetros recorridos e historias por contar; historias que probablemente nunca conoceríamos, pero hace insinuaciones por medio de sus iconografías, ilustrando la realidad con la ficción, entretejiendo hechos y sueños, creando una división casi imperceptible entre lo que es y lo que se cree.

¿Será eso una sirena? ¿o simplemente un algo amorfo en la lejanía? ¿Acaso es eso una historia contada al derecho o simplemente un fragmento espejado de otra versión? Solo sabemos lo que vemos con los ojos, un poncho.

Juliana Castellanos Ramelli
Diseñadora, 23 años



Poncho
Autoría desconocida
Ámbito virreinal
andino, siglo XVIII
Algodón tejido a telar, bordado
con hilo de seda y metálico
180 x 136 cm
Donación
Carmen Quiroga, 1873
MHN 3-32686

02

*Almofrej**Autoría desconocida**Chile, siglo XVIII**Cuero curtido y repujado**199 x 141 cm**Donación Enrique Matta, ca. 1911-1915**MHN 3-29810*

El almofrej o almofrez era una cama portátil. Esta es de cuero y tiene un trabajo cuidadoso de repujado. ¿A quién pudo servir? Dos huellas documentales nos permiten responder, tentativamente, a esa pregunta. La primera de comienzos del siglo XVII, la encontramos en el relato que escribió Diego de Ocaña, un fraile español de la Orden de San Jerónimo que viajó por los territorios americanos difundiendo la devoción a la Virgen de Guadalupe. Ocaña viajaba “con un almofrez y ropa de la cama”, que le llevaban los indígenas que tuvieron que servirle durante el viaje. La segunda es de comienzos del siglo XVIII, y refiere a los bienes que un vecino de la ciudad de Santiago, José de Solís, llevó consigo a la cárcel de la Inquisición de Lima cuando fue apresado, acusado de integrar una “secta infernal”: “un colchón de cotense, viejo; una sábana de ruan; una sobrecama blanca; una colcha de Chiloé, de colores; un poncho musgo [...]; tres varas de bayeta de la tierra verde; y un almofrej viejo”.

En estos textos queda contenida una idea central: para la cultura hispana del periodo, la cama era un signo de “buena policía”, de esa supuesta superioridad civilizatoria sobre la cual se fundaban las relaciones coloniales en América. Tener cama y poder desplazarse con una cama, ya fuera de ciudad en ciudad o incluso a la cárcel, como en el caso de Solís, era una marca de la posición en una jerarquía social que se buscaba y defendía como parte del entramado que articulaba las relaciones entre las personas. Sin duda, muy tempranamente, la cama –y posiblemente la cama portátil–, se integró también a los bienes que exhibían el estatus de indígenas y afrodescendientes más adinerados.

Alejandra Vega Palma
Doctora en Historia.

Académica, Centro de Estudios Culturales
Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y
Humanidades, Universidad de Chile

Funda en que se transportaban las camas en tiempos de la Colonia. El material es cuero curtido y adobado, forrada por dentro. En la parte central presenta una abertura en forma de “I” con amarras de cuero.

Son pocos los relatos que mencionan el almofrej, objeto que nos lleva a la España musulmana, traído por los conquistadores a América a fines del siglo XV, y cuyo uso, tanto por la sociedad hispanocriolla como mapuche, se extendió hasta bien entrado el siglo XIX en Chile.

Una descripción fue realizada por Edmond Reuel Smith, miembro de la expedición astronómica naval de Estados Unidos en Chile (1849-1852), quien recorrió la Araucanía y dio cuenta de las difíciles condiciones que experimentaban los viajeros, especialmente en las incómodas posadas. Otra referencia se halla en la *Historia de la civilización de la Araucanía*, de Tomás Guevara, quien señaló que el objeto fue utilizado por el gizol logko Magiñ Wenu en sus travesías, el que “sentábase en el extendido almofrej que guardaba su cama, silencioso y pensativo”.

El almofrej brindó autosuficiencia al permitir al viajero cargar la cama en carreta o a lomo de animal, y con ello asegurar el descanso al final de cada jornada, ya sea al aire libre o bajo las precarias condiciones higiénicas de las posadas.

Era también un símbolo de estatus del viajero. No todos cargaban con un objeto incómodo para transportar como la cama, por lo que su acarreo implicaba desembolsar un dinero extra.

La materialidad del almofrej aseguraba la protección de la cama-objeto frente a las condiciones de viaje y climáticas, especialmente la lluvia. Así, puede ser considerado un símbolo de adaptación material, autosuficiencia y estatus social.

Gonzalo Olmedo Espinoza
Investigador del Museo O'Higiniano
y de Bellas Artes de Talca

Una preocupación del presente y del pasado ha estado en cómo se puede lograr el sueño y descanso reponedor si uno se encuentra al aire libre, sin cama, en medio de una travesía, viajando de un punto a otro, compartiendo con gente desconocida, en la incertidumbre sobre el lugar en el que sorprenda la noche o cuando la necesidad de descansar se vuelve urgente. En la actualidad tenemos sacos de dormir, resistentes al agua, al viento, a bajas temperaturas de -20 °C, coloridos, cálidos, de poliéster, nylon, del tamaño de un adulto o de una niña o niño, de cobertura completa como una momia o que deja la cabeza afuera. El antecesor de esta tecnología sofisticada podría ser el almofrej. Tal vez fue una solución de viaje que convivió sin conflicto con la esterilla de totora o junquillo, con la manta de llama o alpaca, o con la frazada de lana de oveja que equipó carretas, diligencias y galeras. Como nunca se sabe los muchos e insospechados usos que la gente le puede dar a las cosas, el almofrej pudo usarse como base para un colchón relleno, como saco de dormir, como bolsa para guardar cosas, como un escondite para niños y mascotas, etc.

Mi primera vez en un saco de dormir fue en una pijamada con mis amigas de cuarto básico, tenía once años y pasé frío y miedo de dormir por primera vez fuera de mi casa. En esa ocasión me habría gustado dormir en un almofrej. Me habría sentido más segura y divertida, metida en un objeto antiguo que se usó en el siglo XVIII, que podría ir a ver con mis amiguitas al museo para sorprendernos y reírnos.

Javiera Carmona Jiménez
Periodista, 51 años

Estamos ante una alforja tejida a telar en fibra de camélido, utilizada para transportar carga sobre el lomo de un animal, probablemente sobre el de una llama. Tiene la forma de un largo rectángulo, cuyos extremos doblados forman bolsillos. Estos bolsillos cubren los flancos del animal, mientras que el espacio entre ellos descansa sobre su lomo. Para los tejidos prehispánicos del área Centro-Sur andina se registran cinco técnicas estructurales, siendo una de ellas la "faz de urdimbre", donde los hilos de la trama se ocultan debido a la mayor densidad de urdimbres. De esta manera, los motivos, cuando los hay, se crean a través de la urdimbre. Aunque se desconoce la procedencia y datación exactas de esta pieza, se la reconoce como un textil etnográfico que conserva esta antigua técnica.

Como se aprecia en la imagen, el color de fondo de la alforja es *beige*, los bordes se indican con un trenzado, y sus dos bolsillos presentan cinco franjas gruesas flanqueadas por franjas delgadas. Estas últimas están decoradas con un *k'utu*, mientras que las gruesas muestran inscritos tres motivos jaspeados: una voluta en S, un diseño de rombos y aspás, y dos bandas horizontales. La franja gruesa central divide el textil en dos partes idénticas y es destacada con colores –rosa y morado– que no se repiten en las franjas restantes. De manera reveladora, varios de estos elementos confirman la pertenencia de la alforja a una tradición cultural de largo aliento: la combinación de franjas gruesas y delgadas, el uso del *k'utu*, la voluta en S, y la presencia de un eje de simetría están presentes en diversas tradiciones textiles del mundo andino precolombino.

Muriel Paulinyi Horta
Doctora en Estudios Latinoamericanos

En el contexto andino, las alforjas toman su forma, y algunos de sus usos, de sus referentes europeos, mientras que la técnica de confección, así como su iconografía, las vincula con los costales y talegas, propios del uso tradicional para almacenamiento y transporte.

En su ontología textil, Denise Arnold ubica a las alforjas dentro de los aperos, es decir, los instrumentos e implementos para el trabajo agrícola y los accesorios asociados a los animales de carga y de rebaño. Se trata de un tipo específico de apero de tela, dentro del grupo de los aparejos (utilizados para el empalme o para la carga de los animales de transporte, especialmente burros y mulas).

Las alforjas andinas están tejidas en la técnica de peinecillo (faz de urdimbre), y se componen de dos partes unidas por una pieza central completa, o dos bandas laterales, que se ubican sobre el lomo del animal, quedando las bolsas colgando, una a cada lado.

Estas piezas, además de emplearse en el transporte con animales, son utilizadas para la carga personal, sobre uno de los hombros. Los médicos *kallawaya*, conocidos por su arte curativo desde época prehispánica, acostumbran a llevar sus hierbas e instrumental medicinal de este modo.

Podemos decir que las alforjas están ligadas a la práctica de recorrer el territorio a pie. También, en la cosmovisión andina, el caminar se asocia con la vida misma, pues el ciclo vital es representado como un camino. ¿Quizás exista alguna relación entre estos simbolismos, y las pequeñas plumas de color amarillo que se preservan al interior de esta hermosa pieza?

Julieta Elizaga Coulombié
Investigadora Subdirección
de Investigación, Servicio Nacional
del Patrimonio Cultural

Bolsa hermosa, bolsa antigua, bolsa huella, bolsa alforja.

Imagino un sonido antiguo que se extingue y se me escapa. Imagino el eco de un viaje interminable que rompió el tiempo. Imagino el sonido de unos pies, el sonido de la tierra y el pie que se apoya, el sonido del viento y el pie que se levanta.

¿Cómo escuchar las hebras que te cruzan?

¿El negro, el amarillo, el morado?

Bolsa extensa, bolsa cuerpo, bolsa resistencia.

¿Qué cargas hoy?

¿Quién te tejió?

¿Quién te llevó?

¿Quién te cuidó?

Te veo desde la pantalla del computador y te veo como una lengua hacia fuera, o como un muro que marca el desconocimiento, te veo como otras bolsas de las ferias artesanales, pero no, me equivoco, porque cruzaste los siglos y hoy te apareces como un fantasma.

Bolsa eterna, bolsa atemporal, bolsa testigo.

La bolsa como primer objeto cultural que sirvió para que las sociedades recolectoras cargaran las guaguas, luego la comida. Y así la primera tecnología fue creada por quienes querían moverse, trasladarse, hacer la vida cargando lo importante. Con las manos libres. Manos sueltas. Manos atentas.

La bolsa permanece.

Miro y solo veo bolsas: para el supermercado, para las llaves, para el teléfono, para los cuadernos, para otras bolsas, para la basura, para la muerte, para lo hermoso, para el fin.

Bolsa común, bolsa absoluta, bolsa memoria.

Acompañame a cargar lo desconocido y viajar por el tiempo.

Camila Milenka
Artista e investigadora en Artes, 31 años

Alforja

Autoría desconocida

Norte Árido, siglos XIX-XX

Fibra de camélido tejida a telar

104 x 46 cm

Donación Aureliano Oyarzún, 1928

MHN 3-32944

04



*Flauta**Autoría desconocida**La Ligua, ca. 1916**Madera tallada y pulida**42 x 8 x 3,5 cm**Adquisición, 1917**MHN 3-38659*

Esta flauta, según dice la ficha del Museo, fue adquirida en La Ligua en 1917 a un baile chino de “la Santa Cruz”. Aunque este baile ya no existe, es igual a las flautas que actualmente son tocadas por los bailes de La Ligua y Valle Hermoso, y da cuenta de la continuidad de esta tradición. El nombre correcto es flauta de chino y es usada por campesinos, pescadores y mineros de Chile Central y Norte Chico de Chile en rituales llamados Fiestas de chinos (nada que ver con los chinos de China). Su sonido es potente y vibrado. No hace melodías como las flautas dulces y traversas, hace un acorde “disonante” para los oídos de la gente de ciudad y se toca colectivamente, danzando, chineando, agachándose y levantándose, y haciendo figuras con los pies mientras se recorren pueblos, playas, cerros. Para que suene bien hay que soplar muy fuerte, es un sonido que, inserto en la ritualidad católica, es absolutamente americano, con una estética propia del continente sudamericano. Las flautas de piedra encontradas en Chile Central, que suenan igual a las actuales, atestiguan su origen prehispánico. Su sonido es resistencia cultural.

Si tomas una flauta de chino y la soplas, no dará ningún sonido, o sonará apenas. Un investigador inexperto dirá “esta flauta está mala, debe estar rota por dentro, no suena”. Pero la flauta está viva, y como nosotros, necesita tomar agua. Le pones agua en su interior, la dejas unos diez minutos y botas el agua. La soplas y emerge el sonido potente y luminoso, lleno, fértil, el rajío, el runruneo de las flautas.

Claudio Mercado Muñoz
Licenciado en Arqueología, Magister (C)
en Musicología.
Jefe Área de Patrimonio Inmaterial,
Museo Chileno de Arte Precolombino

Esta flauta de la colección del MHN es muy similar a la que utilizamos nosotros en el Baile Chino Niño Dios de Llay Llay. Al igual que la nuestra, pienso que es de madera de nogal; eso se nota por las vetas que tiene la madera.

No todas las flautas son iguales, por ejemplo, en los bailes del Norte, se hacen de caña de bambú y son tipo “pito”. Si bien en la Zona Central también hay algunas de bambú, la original es de madera. Incluso en el mismo baile, las flautas tienen distintos tamaños; la que va más adelante, la “puntera”, es la más grande, y puede medir entre 65 y 75 cm de largo, hasta llegar a la chica, la “colista”, que mide de 10 a 15 cm y en general la utilizan los niños.

Tocar la flauta no es “llegar y soplar”. Primero, hay que echarle agua y dejarla un rato para que el palo se moje adentro. Y ahí empezar a soplar para “buscar” el sonido hasta dar con él. La flauta necesita de cuidados mientras no se toca; hay que dejarla con agua cada cierto tiempo para así evitar que se parta la madera.

Tocar la flauta requiere de un gran esfuerzo, porque el chino mientras la hace sonar está danzando. Las procesiones pueden durar mucho tiempo, hasta medio día, y muchas veces se hacen bajo el sol, pero, aun así, uno no se siente cansado. Yo creo que los mismos santos le dan la fuerza a uno para seguir.

Manuel Arancibia Gatica
Alférez del Baile Chino Niño Dios
de Llay Llay

La noble madera transformada por las manos, busca la forma y el sentido para seguir presente con los sonidos: quizás del bosque, de las aves, de los vientos, del mar, de los cantos, esos sonidos que por cada orificio vuelven a salir una y otra vez.

La flauta y los cuerpos coordinados en sus movimientos, se mueven rítmicamente creando y haciendo nacer en un soprido, o quizás dos o tres, melodías que invocan, reúnen o congregan. La música ha acompañado al ser humano para que sus oídos aprecien y disfruten de lo armonioso del sonido de tan sencillo pero equilibrado instrumento musical.

Juan José Flores Cárcamo
Profesor, 64 años

La campana que fue exhibida en la sala “La Iglesia y el Estado” del Museo Histórico Nacional está clasificada en el ámbito de herramientas. Fundida y soldada en cobre, mide 85 cm de alto y 78 cm de diámetro; sería interesante saber su peso. El objeto cuenta con dos orificios para colgarla y contiene escritos soldados en la panza, además de guardas transversales como decoración, lo que le asigna dignidad y decoro. La campana es un instrumento de percusión con forma de copa invertida y su función principal es la de anunciar, a través del sonido, acontecimientos importantes, en un momento en que la ciudad colonial no contaba con la difusión actual de relojes de pulsera. Las campanas se ubicaban en las altas torres de las iglesias coloniales que proliferaban en la ciudad, representando a las distintas órdenes religiosas. A cuerdas de distancia de la Catedral se ubicaban las iglesias de los dominicos, mercedarios, agustinos, franciscanos, jesuitas y de los conventos femeninos, estableciendo zonas de influencia. Estos templos actuaban como hitos estratégicos, sus altas torres delineaban el horizonte constituyéndose en los rascacielos de la época o en el caso de archipiélagos como Chiloé, actuaban como faros que orientaban al navegante. El tiempo que marcaban las campanas definía, dividía y determinaba el día, indicando acontecimientos importantes, eventos religiosos y emergencias civiles, y actuando al mismo tiempo como dispositivos de control de la población.

Elvira Pérez Villalón

**Doctora en Arquitectura
y Estudios Urbanos.**

**Profesora asociada, Escuela de Arquitectura,
Pontificia Universidad Católica de Chile**

Imaginemos, por un momento, que podemos escuchar el transcurrir de un día del siglo XVIII en nuestro país. Pocos minutos pasarían antes de oír en el lugar que nos encontrásemos –una ciudad, villa, pueblo, o hacienda–, el sonido de una o varias campanas imponiendo su ritmo sobre el paso del tiempo, y ordenando las actividades del día. Las campanas enviaban con cada uno de sus sonidos –y también con sus silencios– mensajes que las comunidades descifraban sin dificultad. Pertenecientes a unas y otras instituciones religiosas como iglesias, parroquias y conventos, se superponían, y debieron dictarse normativas para ordenar esos sonidos. El tañer de las campanas fue, sin duda, una de las prácticas que mayor continuidad tuvo en los paisajes sonoros de los tiempos coloniales. Objetos como esta campana de hierro son testigos casi inmutables del devenir de los siglos, cuyos avatares no modificaron, en esencia, sus rasgos fundamentales, ya que los avances tecnológicos no han implicado mayores cambios en su materialidad. Ninguna campana era exactamente igual que otra, y ello les otorgaba un sello distintivo: solían ser bendecidas y se les daba un nombre. Eran, en suma, percibidas como un artefacto sonoro fundamental por parte de las instituciones religiosas, y constituyen un tipo de patrimonio vibrante y tangible: sus ecos resuenan hasta hoy cuando nos detenemos a escuchar nuestro entorno y prestamos oídos a sus sonos –aunque ya no entendamos bien su idioma–.

Laura Fahrenkrog Cianelli

**Centro de Estudios del Patrimonio,
Universidad Adolfo Ibáñez**

En lo alto, como si quisiera acercarse al cielo, encontramos a la campana. Supo forjarse en el calor de una fragua y en sus moldes los metales se nutrieron de sonidos, esperando el tañido que se propaga como eco acompañado de ese movimiento que se asemeja a un columpio donde se mecen niños y niñas.

Pacientemente espera que, tras las pisadas en los escalones, suba su fiel amigo que la saca de su aletargado sueño y con toda su fuerza vibra desde la torre campanil; llama en su voz metálica, da señales y habla en su repique. Cada toque indica algo, eso lo saben los lugareños: convocando a misa del alba, saludando a medio día, con júbilo en un matrimonio, acelerada en un incendio o lastimera en la triste partida de un parroquiano.

Quedan todavía campanas en las escuelas, convocando a los estudiantes a las aulas, alegrando recreos o señalando el término de una jornada. Cientos de generaciones escucharon su talán talán, que debe traer más de algún recuerdo a la memoria.

De una u otra forma se echan al vuelo, así en una rutina de días, meses y años, siglos quizás, va envejeciendo solitaria y sus energías se van gastando; solo basta un toque para que el sonido vuelva a indicarnos que la campana tiene vida.

Juan José Flores Cárcamo

Profesor, 64 años



Campana
Autoría desconocida
Chile, siglos XVII-XVIII
Cobre fundido y soldado
78 cm de diámetro
Adquisición, 1926
MHN 3-1319

06

Modo de hacer las matanzas en Chile

Diego de Villanueva, dibujante (1713-1774); Juan Peña, grabador (1729-1774)

España, 1748

Grabado sobre papel

27 x 38 cm

Donación Compañía Sudamericana de Vapores, 1988

MHN 3-2589



En este grabado, apreciamos una representación del paisaje de la Zona Central de Chile, de su flora y fauna, de las personas que lo habitan, y de algunas actividades económicas importantes de mediados del siglo XVIII. Desde un punto de vista histórico, creo que refleja una época en la cual la Monarquía española pone todo su empeño en reactivar la economía americana y mediante un conocimiento más acabado del territorio, busca potenciar el desarrollo del comercio y las actividades productivas de cada localidad.

El énfasis puesto en describir los procesos agropecuarios, como las matanzas de ganado vacuno y la extracción de conchas, revela este afán descriptivo. Al mismo tiempo, observamos un ánimo costumbrista en el detalle de caracterizar cómo se realizan estos procesos, y en plasmar la vestimenta de los habitantes locales, en este caso españoles. Otro aspecto a resaltar es la importancia de la vida en el campo, el mundo rural, pues sabemos que la hacienda es determinante no solo como unidad productiva y económica en el periodo colonial, sino también porque refleja la estratificación social y moldea las formas de socialización en esos años. Por último, me parece ver un interés que puede ser científico o de curiosidad respecto de la fauna marina, que da cuenta de la extrañeza y admiración que sigue generando el territorio americano en los ojos europeos.

Elvira López Taverne
Doctora en Historia.

Profesora asistente, Instituto de Historia,
Pontificia Universidad Católica de Chile

En este grabado podemos dar una mirada al Chile del siglo XVIII; en él se representan las observaciones de dos marineros españoles en su paso por aquí. Su mirada está orientada por sus intereses y los de la Corona a la que servían, pero igualmente nos permite acercarnos a la realidad de ese tiempo. Vemos en él que hay un acento en los recursos de los que disponía Chile, pues muestra la costa y su fauna, retratando al lobo marino y al pájaro niño (pingüino), así como las “minas de conchas” de donde se extraía la materia prima para la elaboración de la cal. También en el centro de la lámina se ve un caballo, que parece desconectado de las distintas escenas, pero que al conocer el relato de estos viajeros cobra sentido, ya que en él hablan de los caballos en Chile y cómo estos se adaptaron a nuestra geografía y trabajo. Trabajo que se muestra en la escena del fondo, ilustrando una faena de matanza, en la que se presenta la figura del “guaso”. Asimismo, en primer plano vemos a los españoles en el traje de Chile, con sombrero de ala ancha y poncho, prenda a la que también dedican muchas líneas y que les sorprende por su uso tan transversal; era llevado por ricos y pobres, así como por su permanente uso, ya que solo se lo quitaban para dormir. Sin duda, este traje de Chile, el poncho, es la prenda que más ha trascendido en el tiempo y aún hoy los que heredamos el poncho de nuestro abuelo, lo vestimos con orgullo, como parte de nuestra identidad.

Francisco Mora Córdova
Encargado de Colecciones,
Museo Regional de Rancagua

Casi junto con la llegada de Pedro de Valdivia, comenzó a traerse ganado bovino desde Perú, donde ya se habían introducido animales de origen europeo. El ingreso de los vacunos era parte de los esfuerzos por desarrollar una economía agrícola y ganadera en la Colonia, que requería animales para producir leche, carne y cueros, y además servir como animales de tiro.

Este ganado importado se adaptó bien a las condiciones geográficas, particularmente en la Zona Central. Las características orográficas de Chile entre el río Copiapó y el río Maule, con valles centrales y dos cordilleras, generaron modos de crianza de los animales de acuerdo a las estaciones del año.

El ganado bovino se manejaba mediante las internadas y veranadas que correspondía a llevarlos a pastar durante una temporada, recuperándolos posteriormente mediante un amplio rodeo y bajándolos, ya gordos, al valle.

Toda la actividad agrícola la realizaba el hombre de campo montado a caballo. El caballo chileno, corralero, adquiere su morfología precisamente de su necesidad de adaptación a una vida en áreas montañosas.

Después de rodear los animales, se realizaban al menos dos actividades. Se marcaban en el lomo a los novillos nuevos con un fierro con las iniciales del propietario y se hacían unas fiestas de varios días en las que, de a dos huasos, en sendos caballos corrían tratando de detener un novillo contra unas quinchas, dando origen al deporte del rodeo.

Max Núñez Danus
Arquitecto, 82 años

“Era mi inclinación andar y ver el mundo”. Esas fueron las palabras que doña Catalina de Erauso, más conocida como la “Monja Alférez”, usó para justificar su decisión de partir a Chile desde Lima, en las tropas del maestre de campo don Diego Bravo de Sarabia. Catalina vestía como hombre, a la usanza española, y, según quienes la conocieron, tenía el aspecto de un soldado que llevaba la espada “tan bravamente como la vida”. En el retrato de fines del siglo XIX se la representa altiva y desafiante, con la mirada fija en el espectador, distante de la actitud sumisa y recatada aconsejada a las mujeres de su tiempo.

Catalina habría nacido entre 1585 y 1592 en San Sebastián, en el País Vasco, al norte de España. A los cuatro años la ingresaron al convento, como sucedía con muchas niñas de la época. Estando a punto de profesar como monja, y con 15 años, huyó con tan solo unas monedas, tijeras, hilo y agujas, con los que se fabricó prendas de hombre. Sin conocer nada más que la vida monacal y bajo distintas identidades y nombres masculinos, recorrió España, Italia y los más diversos rincones de América, batiéndose a duelo –incluso con su hermano–, cayendo en prisión y combatiendo con fiereza a los mapuche, por lo que recibió el grado de alférez. Luego de su regreso a España, habría tenido una audiencia con el rey Felipe IV y con el papa Urbano VIII, quien la habría autorizado a seguir vistiendo como hombre con la condición de mantenerse virgen “y no ofender al prójimo”. Según se relata, habría regresado a América, muriendo en Veracruz, cerca de los 60 años.

Verónica Undurraga Schüller
Doctora en Historia.

Profesora asociada, Instituto de Historia,
Pontificia Universidad Católica de Chile

Todo en este personaje es incierto: algo de verdad y de mentira, de valor y de cinismo, de muerte y de perdón. El travestismo del que hizo gala (por sobrevivencia, sarcasmo o ideal de vida) le permitió convertirse en una leyenda femenina/masculina de quien se dicen tantas cosas.

La imagen de Catalina es dura; es la imagen de quien ha dado batalla y ha salido airosa (o airoso); es la imagen del avasallador o tirano que sabe –de alguna manera, así como saben los poderosos– que saldrá invicto y perdonado. Nada en el cuadro da luces de su vida femenina, su rictus es imperturbable y su mirada directa. ¿Fue su propia intención o la de su retratista?

Esta pintura podría ser la metáfora de esa historia única que nos fue enseñada desde pequeñas, donde la mujer parecía no existir; esa historia sesgada e incompleta donde el héroe era varón; el soldado era varón; el Estado era varón. En la disputa por la visibilidad, lo que emerge de Catalina en este cuadro es el lado masculino que se impone y trasciende.

¿Cuánto de este retrato es cierto? Se llama Monja Alférez, pero el retrato es de un soldado ¿De quién es la decisión de destacar el uniforme por sobre el hábito? ¿O será que se impone el Ejército por sobre la Iglesia? No lo sabemos.

Pero para quienes buscan reescribir la historia en el ánimo de equilibrar las narrativas, encontrarán, en la profundidad de los ojos o en la oscuridad del fondo, aquello que queda de lo que Catalina quizás quiso preservar: el misterio y la controversia.

Irene de la Jara Morales
Encargada de Educación,
Subdirección Nacional de Museos

El retrato de Catalina de Erauso, expuesto en el Museo Histórico Nacional de Chile, es una pintura al óleo sobre tela. Aunque el creador es desconocido, la obra ofrece una visión profunda de esta figura histórica del siglo XVII. Catalina, conocida como la Monja Alférez, desafió las rígidas normas de género de su tiempo al adoptar una identidad masculina y embarcarse en aventuras militares. En un periodo donde las mujeres eran relegadas al ámbito doméstico y religioso, su decisión de vestirse de hombre y luchar en batallas no solo rompió con las convenciones sociales, sino que también cuestionó las expectativas impuestas a las mujeres.

El retrato, con su firme presencia y uniforme militar, simboliza la lucha por la autodeterminación y el rechazo a las limitaciones tradicionales de género. En una era donde las mujeres debían ser sumisas y reservadas, Catalina se erige como un símbolo de resistencia y valentía, mostrando que el coraje y la ambición no estaban restringidos por el sexo. Su vida y su imagen, capturadas en este retrato, siguen inspirando reflexiones sobre el rol de las mujeres en la historia y el poder de desafiar las normas establecidas.

Patricio Soto Toro
Gestor cultural y curador, 44 años

Retrato de Catalina de Erauso (La monja Alférez)

Copia del original de Francisco Pacheco

Guzmán

España, 1871

Óleo sobre tela

71 x 60,5 cm

MHN 3-882

08



*Frena y cabezada mapuche**Pueblo Mapuche, siglo XVIII**Plata y hierro forjado**60 x 18 x 18 cm (en modalidad de uso)**Donación Joaquín Figueroa Larraín, 1926**MHN 3-29856*

Entre el 25 y 29 de enero de 1851, líderes mapuche se reunieron en el río Malleco a parlamentar. La decisión del Estado chileno de extenderse sobre las tierras mapuche los determinó a juntarse para reflexionar sobre su futuro como pueblo. El encuentro estuvo lejos del consenso, las diferencias de estrategias ante la derrota de los hispanos y por ende, de los acuerdos dictados en torno a los parlamentos, generaron profundas discusiones. Al concluir la reunión, Pedro Kolüpi, uno de los líderes más importantes, tomó su cuchilla y dio muerte al caballo de Kewputru, vinculado al líder wenteche Mañilwenu. El odio entre ambos clanes reflató y quebró la paz.

El caballo no era solo un animal. Para los mapuche se transformó en un elemento vital de su sociedad; primero en la agricultura, al transformarse en un elemento fundamental para las siembras, pero también como medio de movilidad que permitió mayor velocidad, comunicación, extender las redes de parentesco, y por supuesto por el rol clave en la guerra.

¿Cómo no vestir a tan importante animal con una frena, espuelas o cabezada de plata? El brillo de este metal, que representa la luminosidad de la luna, se transforma en un elemento de protección de la energía femenina y por ende en su representación, en la búsqueda de equilibrio de una sociedad que llegó a su apogeo a lo largo del siglo XVIII, pero que fue forzada a involucionar como resultado de la Ocupación de la Araucanía y la creación de prejuicios instalados por las élites. Tal vez, estos elementos expuestos sobre el caballo y la platería contribuyan a remirar lo que alcanzó a crear el pueblo Mapuche en sus vínculos con los elementos que construyen su sociedad hasta hoy.

Fernando Pairican Padilla

Doctor en Historia.

**Académico, Escuela Antropología, Pontificia
Universidad Católica de Chile**

Esta pieza de plata constituye una evidencia del dominio ecuestre y prestigio del jinete mapuche del siglo XVIII, y denota la importancia de la cabalgadura para la nación mapuche, expresada entre otros aspectos, en la compleja ornamentación que lucían.

El ajuar para el caballo se basaba en diversos objetos de plata y en los textiles del apero. Estos artefactos denotaban el poder de la sociedad mapuche al transitar con grandes cantidades de ganado por enormes distancias para vincularse entre linajes y también con otras sociedades. Además, la pieza demuestra el alto dominio técnico de los *rütrafe* o plateros, quienes elaboraban el ajuar completo del hombre y de la mujer mapuche.

La organización de la sociedad mapuche del siglo XVIII se complejiza, desarrollando un proceso de transformación sociopolítica con bonanza económica que en gran parte se debe a la comercialización de los textiles elaborados por sus mujeres. Entonces la sociedad mapuche logra dominar y mantener la autonomía de un gran territorio denominado *Wallmapu*, que posteriormente al perder la guerra, formará parte de Chile y Argentina.

Los mapuche de aquella época alcanzaron altos niveles de intercambio, producción y comercialización de textiles que provocaron el ingreso al territorio mapuche de gran cantidad de ganado y de monedas de plata que por medio de los *rütrafe* se transformaron en estas simbólicas y bellas piezas.

Susana Chacana Hidalgo

**Coordinadora de Educación y Extensión,
Museo Regional de la Araucanía**

El freno y la cabezada mapuche son objetos que reflejan un aspecto significativo de la cultura ecuestre de este pueblo. Estos objetos, en sus inicios, cumplieron una función práctica, pues fueron utilizados para ejercer control sobre los caballos. Pero al observarlos detenidamente, es crucial plantear la siguiente pregunta: ¿existían los caballos en el territorio chileno antes de la llegada de los españoles? La respuesta a esta interrogante es no. Los caballos fueron introducidos al territorio durante la colonización, y fue así como los pueblos originarios otorgaron al caballo un poder de guerra, siendo estos utilizados principalmente por los líderes mapuche, quienes elaboraron objetos para el control de estos animales. Así, la frena y cabezada mapuche señalan un proceso clave de adaptación y apropiación de una cultura, representando la adopción de tecnologías y estrategias españolas que, con el paso del tiempo, fueron reinterpretadas y transformadas por los propios pueblos originarios, adaptando estas piezas europeas a sus propias versiones y dotándolas de un nuevo significado para su cultura. Por lo tanto, el freno y la cabezada mapuche son la viva representación de interacción cultural, ingenio mapuche, e incluso señal de prestigio social dentro de su comunidad.

Catalina Muñoz Garrido

Licenciada en Historia, 23 años

Es una obra de Jacques Nicolas Bellin (1703-1772), cartógrafo francés que produjo numerosas cartas hidrográficas. Bellin llegó a ser cartógrafo jefe de la Oficina Hidrográfica de Francia. Esta lámina es, como dice en su parte superior, la número 66 del Tomo II de *Le Petit Atlas Maritime, Recueil de Cartes et Plans des Quatre Parties du Monde en Cinq Volumes*, impreso en París en 1764. El Tomo II está dedicado a América meridional, contiene 88 cartas y planos, este entre ellos.

Esta lámina de la “isla de Chiloé y alrededores”, está hecha, como dice el título, en escala de diez leguas comunes, y contempla desde el río Maullín por el norte hasta la isla Guafo por el sur, y por el este contiene la “costa de Chile”, como llama la carta a la tierra firme al oriente del mar interior de Chiloé. En él se representa sutilmente el carácter boscoso de Chiloé, se individualizan varias islas del mar interior y localidades en la isla grande. Este es el primer mapa dedicado a la isla que tiene orientación norte-sur. Los anteriores son, o derroteros orientados al este, o mapas de norte a sur, pero de Sudamérica o de Chile, a excepción del conocido plano jesuita que muestra las misiones del archipiélago, de 1762.

En el año del mapa, 1764, se erigió la villa de San Carlos de Chonchi, como parte del plan de fundación de pueblos de indios del gobernador Guill y Gonzaga. Cuatro años más tarde se fundó una villa para españoles: San Carlos de Chiloé (Ancud). Hacia 1764 la población del archipiélago de Chiloé era de unas 19.000 almas, entre indios y españoles.

Rodolfo Urbina Burgos (†)
Doctor en Historia

Ximena Urbina Carrasco
Doctora en Historia.
Profesora titular, Pontificia Universidad
Católica de Valparaíso

El mapa *Isle de Chiloé et environs* formó parte de *Le Petit Atlas Maritime*, una recopilación de cartas y planos de las cuatro partes del mundo en cinco tomos, elaborada en 1764 por el cartógrafo francés Jacques Nicolas Bellin, ingeniero de la marina francesa.

La publicación se basó en mapas previos e incluyó datos como el interior de los países, entradas de ríos navegables, radas y puertos; información de interés para los oficiales a cargo de las expediciones y quienes las ordenaban.

La lámina número 66 del volumen 2 (*L'Amérique Meridionale et ses détails*) se ubica después de la carta de navegación del Mar del Sur, mientras que la lámina 67 muestra la *Rade du Chiloé et Port du Chacao*, puerto principal de Chiloé en aquel entonces, por lo que el orden de las láminas indicaría el orden de la ruta de navegación de la época.

Aunque tiene múltiples errores de toponimia y planimetría, la inclusión de Chiloé en un atlas del mundo refleja la importancia que tuvo como primer puerto habitado y con presencia europea después del cruce desde el Atlántico a través del estrecho de Magallanes o de Lemaire.

Por otro lado, la carta muestra desde Carelmapu-Calbuco hasta la isla Guayteca, e incluye también Chiloé continental, territorio que el Museo Regional de Ancud considera como “Chiloé histórico”, aunque en términos administrativos el territorio adscrito a Chiloé ha cambiado con el tiempo y tuvo su mayor extensión durante la Colonia temprana.

Llama también la atención que se individualice parte del territorio costero del interior de la Isla Grande como Los Payos, zona donde el pueblo Chono se habría articulado con el Huilliche generando elementos que caracterizan a Chiloé hasta nuestros días.

Marijke van Meurs Valderrama
Directora Museo Regional de Ancud

Registro histórico de la Isla legendaria, hogar mitológico, puerto de corsarios, fuerte de batallas, archipiélago de misterios, tierra mágica de aguas oscuras y cielo estrellado con sangre de la tierra, último bastión de la Corona. Tierra fértil atemporal con vista al inmenso pacífico y guardián del continente. En sus aguas, vientos y tierra aún se puede escuchar la eterna batalla de Tren Tren y Kay Kay.

Paulo Maturana-Rencoret
Escritor y Artista Visual, 31 años

Isle du Chiloé et environs (Isla de Chiloé y alrededores)

Dibujo de Jacques Nicolas Bellin (1703-1772)

París, 1764

Grabado sobre papel

32,5 x 22 cm

Adquisición, 1980

MHN 3-40360

10



Autorretrato en el Cabo de Hornos

José del Pozo (1757-ca. 1830)

Chile, 1790

Dibujo en tinta sobre papel

18 x 26 cm

Legado Germán Vergara Donoso, 1988

MHN 3-1733



1790. *Autorretrato en el Cabo de Hornos*. José del Pozo. Y la imagen: ¿quiénes son? ¿quiénes aquí aparecen de la mano, suponemos, de un tal José del Pozo que a sí mismo se dibuja dibujando en el Cabo de Hornos? Se contradicen los textos y el dibujo. Al centro una persona en cueros: capa amplia, botas altas, de jinete. A la izquierda dos sujetos, europeos o europeoamericanos. Al fondo, dos personas arreglan los aperos. Están de viaje. Si es 1790, en las últimas islas hacia el mar antártico viven exclusivamente yaganes, pueblo de archipiélagos: viven cubiertos con breves pieles. Quien aquí nos mira podría ser tehuelche: la abriga un quillango, el mejor abrigo, de guanaquito, y calza botas de potro o guanaco. Tehuelches o aonikenk: una cultura ecuestre de la estepa continental de la Patagonia, independiente hasta fines del siglo XIX.

Manuscritas en la parte inferior del dibujo hay más pistas. Un título, disponible en línea, donde aparece la idea que Viana se formó en 1790 sobre los “patagones” que descubrieron a la expedición Malaspina en la costa atlántica. Nombra allí a Pozo, pintor en ese esfuerzo hispano por conocer sus colonias. Abajo a la izquierda está la firma de Pozo.

¿Quién escribió ese “Cabo de ornos”? Quizás el propio dibujante, que cruzó la ruta entre el Atlántico y el Pacífico. Quizás en las bravas aguas donde termina el continente terminó su boceto. O quizás lo escribió el que sacó este dibujo del archivo de Bernardo O’Higgins en Montalván ¿Corresponden las iniciales B.V.M. a Benjamín Vicuña Mackenna, acogido por Perú tras ser exiliado? Probablemente. ¿Por qué tomó el viejo dibujo, lo rayó, y cómo llegó desde entonces hasta nuestros ojos? Hay huellas que seguir.

Alberto Harambour Ross
Doctor en Historia.
Profesor, Universidad Austral de Chile
Centro Fondap IDEAL

José del Pozo, pintor sevillano de la expedición científica de Alejandro Malaspina y José Bustamante y Guerra (1789-1790), a bordo de las corbetas Descubierta y Atrevida, realiza esta aguada en Puerto Deseado. El personaje principal, una joven aonikenk –según lo documentado en diarios de viaje– de 14 años, esta vestida con una larga capa de piel de guanaco, llamada “quillango” y botas de cuero de potros. La representación busca unir la objetividad científica con los estereotipos clásicos, de ahí el escorzo de la joven, cuya pose está orientada hacia el pintor representado, y el giro de la cabeza con la mirada, hacia quien realiza el dibujo en el pasado y observa en el presente.

Otro hombre sigue atento el trabajo del artista, quizás se trata del naturalista Antonio Pineda, cuya misión era estudiar en profundidad el espacio y los habitantes de las colonias. Los aonikenk o tehuelches –llamados por los europeos como indios Patagones, tras el mito de los gigantes pobladores de la *Terra Incognita*– se desplazan por Patagonia a caballo. En la representación identificamos dos tipos de monturas, la plana usada por hombres y la alta, para mujeres. También vemos a más integrantes del grupo o clan familiar, los cuales no participan de la acción principal, y si bien sus rasgos corresponden al canon clásico, vemos los cintillos usados por los aonikenk.

Las inscripciones corresponden a la firma del pintor y a la reseña hecha por Benjamín Vicuña Mackenna, señalando que este bosquejo fue encontrado entre los papeles de Bernardo O’Higgins en la Hacienda de Montalván, en Perú.

Cristina Furrianca Llaneza,
Encargada de Colecciones,
Museo Regional de Magallanes
Dusan Martinovic Andrade,
Encargado del Área Educativa,
Museo Regional de Magallanes
Paola Grendi Ilharreborde,
Directora,
Museo Regional de Magallanes

El autorretrato, como forma de expresión artística, posibilita diferentes formas de análisis. Por una parte, permite al observador comprender cómo el creador se percibía a sí mismo, mientras que, por otra, invita a reflexionar sobre las razones que llevaron al artista a inmortalizar ese momento específico.

En esta obra el autor trasciende el retrato de su individualidad, eligiendo en cambio capturar además el contexto que lo rodea. Se representa a él dibujando una escena, mientras que a su alrededor vemos a otro hombre europeo, identificable tanto por sus rasgos como por sus vestiduras; dos niños que juegan con unos caballos, animales que eran ajenos a nuestro continente; y en el centro de la imagen a una joven, que por los mismos motivos que los hombres, la podemos identificar como autóctona del territorio.

El hecho de que el autor decidiera retratarse incluyendo su entorno, se puede vincular con las razones para crear un autorretrato; hacia 1790 el Cabo de Hornos representaba un territorio remoto y poco explorado, lo que nos permite interpretar que la intención del artista era documentar su presencia, como quien toma una fotografía durante un viaje para decir “yo estuve allí”, dejando constancia no solo de quiénes y cómo habitaban aquella región, sino también de su propia experiencia en ese lugar.

Alejandra Espinoza González
Licenciada en Historia, 24 años

La tapada muestra un prototipo femenino del mundo hispano-morisco introducido en los siglos XVI y XVII en el sur andino, donde pervive hasta el siglo XIX.

El manto, mestizado con el poncho indígena, fue en el virreinato del Perú y en Chile, pieza fundamental de la vestimenta, transformándose en el siglo XVIII en un elemento indumentario característico. Generalmente de color negro, era de tela de lana; largo, opaco y denso; también corto y espeso, conocido como rebozo, o transparente llamado “manto de humo”.

Cubrirse con él, tapando incluso el rostro, es una costumbre árabe y oriental, donde el ocultamiento correspondía a la condición de reclusa de la mujer, manifiesta hasta hoy en los distintos tipos de velo islámico.

En el ámbito español y regional la práctica del tapado adquiere, según el jurista Antonio de León Pinelo (1641), otras motivaciones: instrumento de coquetería, transgresión de normas, atracción sexual, incluso impunidad.

Con el movimiento de revalorización de la identidad local en el Perú independentista bajo la influencia del romanticismo, las figuras de las tapadas alcanzan un rango emblemático traducido en los dibujos y óleos de artistas viajeros como Rugendas, y en tallas e imaginería popular con materiales autóctonos como la piedra de Huamanga (Ayacucho).

Acogida a una estética neoclásica, con su túnica columnar de talla acanalada, la mantilla o rebozo levantada por los brazos, esta tapada se cubre el rostro en un gesto de gran encanto y seducción.

Una pieza de múltiples lecturas y de una estética singular.

Isabel Cruz de Amenábar
Doctora en Historia del Arte.
Curadora permanente, Colección
Gandarillas, Pontificia Universidad
Católica de Chile

Solemos conocer a la “tapada limeña” por fuentes escritas o pinturas y dibujos realizados por artistas que recorrieron Perú, particularmente Lima, hacia 1840.

En esas composiciones advertimos su característica forma de vestir que data de comienzos del periodo colonial: la falda, llamada saya, ajustada a la cintura y en algunos casos también sobre los pies para marcar la silueta femenina. Completaba el atuendo una camisa y un manto para cubrir hombros y cabeza, dejando solo un ojo descubierto. De ahí la “tapada”, que tiene, a su vez, reminiscencias del contacto entre españoles y tradiciones árabes desde el siglo VIII, atuendo usado en América solo en espacios públicos. Una variante en Chile consistió en envolver el cuerpo con un manto hasta los tobillos destinado para ir a misa, empleado hasta inicios del XX.

Su representación en formato escultórico es muy escasa. Esta pequeña imagen fue realizada en alabastro, una piedra también denominada huamanga por el lugar de extracción, actual región de Ayacucho, y policromada con técnica de encáustica, consistente en mezclar cera y un pigmento, práctica que perduró en el siglo XIX. Esta “tapada” además responde a un cambio temático significativo del periodo al introducir a la tradicional producción religiosa católica otros alegóricos a la independencia de España o de carácter decorativo para adornar interiores domésticos, imponiéndose así un gusto afrancesado, pero en alabastro en vez de porcelana, la preferencia material europea del momento para esas figuras.

Marisol Richter Scheuch
Directora Magíster en Patrimonio
y Gestión Cultural, Universidad de
los Andes, y curadora
Museo de Artes UAndes

Malos entendidos pasan cuando uno valora las prácticas del pasado solo desde perspectivas actuales. Esto fue exactamente lo que me ocurrió en mi primera lectura de la tapada.

Pensé que se trataba de una escultura de mayor tamaño, no de una miniatura de mínima base cuadrada y de 16 cm de altura. Lo segundo, que era una pieza artística con autoría reconocida y mensaje único, que tenía que ver con el silenciamiento de las mujeres. Y, por último, que la vestimenta de esta mujer era una singularidad, y no un vestuario típico de un segmento de la sociedad colonial.

El averiguar que las tapadas fue la manera de vestir de las mujeres elegantes de Lima y otras ciudades del Perú, que lejos de ser una moda pasajera se extendió desde la Conquista hasta entrado el siglo XIX, me ayudó a entenderlo como un tema más complejo.

La vestimenta de estas señoras de élite consistía en un conjunto de prendas que les daba una identidad social y, por otro lado, los beneficios del anonimato, ya que sus rostros estaban cubiertos. Tanto es el poder que confería su manto y saya, que en algún momento la curia limeña intentó eliminar tan “peligrosas” prendas, argumentando que eran muchos los malentendidos que generaban.

Lo equivocado de mis primeras conjeturas, me hizo pensar en lo que uno esconde al vestir y llevé esta reflexión a mi propio cuerpo. En esos días cuando la seguridad no está tan vigorosa como uno desearía, el ponerse unas gafas de sol hacen la gran diferencia al minuto de salir a la calle.

Cristián Dziekonski Vásquez
Artista visual, 49 años

Tapada

Autoría desconocida

Perú, siglo XIX

Alabastro tallado y policromado

16 x 5,6 x 5,5 cm

Donación Joaquín Figueroa Larraín, 1911

MHN 3-541



Repostero

Autoría desconocida

Siglos XVII-XVIII

Lana y lino, tejido de alfombra de nudo turco

114 x 141 cm

MHN 3-34815



En épocas coloniales los textiles heredaron muchas características del tiempo anterior a la Conquista. La importancia absoluta del textil en el mundo andino es uno de los elementos de continuidad. Para la nueva sociedad que se conformó a partir de la conquista del *Tawantinsuyu* y la creación del virreinato del Perú, los textiles mediaron las relaciones entre personas, familias y comunidades.

En un periodo marcado por el barroco, el textil acompañaba los requerimientos del ser y parecer de la sociedad colonial. Con este fin, no solo los cuerpos se vestían para mostrar el lugar que ocupaban en la sociedad, sino también los espacios urbanos. En las fiestas religiosas y de carácter público, las familias desfilaban con sus insignias y sus mejores trajes, y enarbolaban estandartes. Sus casas acompañaban el despliegue visual, desde donde se colgaban paños traídos de Europa y tapices confeccionados en América, como fueron los llamados reposteros.

Este repostero muestra la convivencia de iconografías europeas y andinas. Por un lado, tenemos aquellos símbolos que nos hablan de España y concretamente de la Corona de Castilla y León, con sendos íconos en el cuadrado central del objeto y coronado con una corona real. A sus costados están los pilares de Hércules, símbolo distintivo de los Habsburgo a partir de Carlos V.

Rodeando a las figuras heráldicas centrales, una serie de cabezas de estilo precolombino llaman la atención. Una posible interpretación a esta mixtura es que sus dueños podrían tratarse de una familia inka noble que utiliza símbolos del pasado andino para mostrar su continuidad con esta tradición, pero que es capaz de convivir con los nuevos símbolos del poder colonial.

Olaya Sanfuentes Echeverría
Doctora en Historia del Arte.
Profesora, Pontificia Universidad
Católica de Chile

A partir del siglo XIV, con la representación de las armas en los escudos, se inicia la costumbre de hacer ostentación de la nobleza del linaje familiar y, en este contexto, surgen los reposteros. Estos han convivido estrechamente con el tapiz a lo largo de los tiempos, caracterizándose por el motivo en las representaciones heráldicas y por su colocación, preferentemente, en el exterior de los edificios. También se asociaban a las banderas de guerra que servían para identificar a los distintos ejércitos en el campo de batalla. Con el tiempo, su uso se extendió a ámbitos civiles y religiosos, convirtiéndose en elementos decorativos de gran valor en palacios, iglesias y casas señoriales.

En relación a su materialidad, estaban hechos con telas de alta calidad, como el terciopelo, el raso o la seda, y se adornaban con hilos de oro o plata. Desde el punto de vista del diseño, el elemento central de un repostero es el escudo de armas, que puede estar acompañado de otros elementos decorativos como coronas, lambrequines, soportes, lemas, etc.

Este repostero corresponde a uno de lana elaborado en mechas de colores, predominantemente rojo y amarillo, con el escudo de Castilla y León al centro y una decoración de tipo abstracto rodeándola y formando una franja, y un borde con una lista de color negro. En relación al escudo, este no corresponde ni al de los Austria, ni los Borbones ni tampoco al de la república, siendo lo más probable que quien lo encargó o elaboró haya tomado un motivo de referencia, pero sin el desarrollo heráldico correspondiente. Lo mismo las decoraciones exteriores, que parecen ser más bien producto del gusto personal de quien lo encargó o mandó a confeccionar.

Magdalena Pereira Campos
Directora de Centro de Estudios
del Patrimonio, Facultad de Artes Liberales,
Universidad Adolfo Ibáñez

En un repostero hay una necesidad humana. A través de la cultura, el ser humano ha buscado satisfacer sus necesidades básicas, una de ellas es la del reconocimiento social, lo que proporciona validación emocional, crucial para el desarrollo de la personalidad y seguridad. Qué importante es para nosotros sentirnos parte; soy de un grupo, de un clan, de una familia, soy parte de una sociedad que perfila mi forma de ser, y qué loable es cuando se siente orgullo por quienes somos, de dónde venimos y levantamos nuestra bandera. Esa necesidad de mostrarnos, de contarle a los demás de nuestra identidad, de querer que me vean a través de un objeto que me representa. Es una forma de decirle al mundo “¡aquí estoy y aquí está mi historia!”. Cada símbolo y color en estos tejidos cuenta algo de quienes lo llevan, nos hace recordar y mostrar su linaje, sus raíces.

Esa pertenencia que buscamos desde hace siglos, la antropología y la arqueología lo llaman "cultura material"; en ella cada objeto tiene una historia, cada objeto comunica una herencia. En un repostero, cada hilo entrelazado con otros es un gesto de identidad, un símbolo de pertenencia que nos conecta con quienes fuimos y con quienes queremos ser. Así, un tejido se vuelve nuestro espejo, nuestra bandera personal, un trozo de memoria colectiva que afirma nuestra existencia y nos cobija.

Francisca Mira Hurtado
Gestora Cultural, 45 años

Este objeto evoca que quien va a la universidad tiene una identidad específica. Es estudiante. Esta identidad no es, nunca ha sido, solo la de alguien que estudia. Es la de quien pertenece a la universidad y, como tal, organiza su experiencia a partir de esta afiliación. Los estudiantes de la Universidad Santo Tomás, todos hombres, usaban esta banda para ser reconocidos como tales. Recordemos que la sociedad colonial era una en que cada individuo se identificaba por su pertenencia a determinados grupos o estamentos específicos. Esta identidad se configuraba, además, por el lugar que cada uno ocupaba en el espacio público. Esta banda permitía que los demás supieran cosas importantes de su portador: era un estudiante, futuro clérigo y pertenecía a un grupo respetado por la sociedad. Parece difícil relacionar nuestra experiencia con la suya. ¿Somos tan diferentes? ¿No vamos a la universidad, en parte, para formar quiénes seremos, es decir, para construir nuestra identidad? ¿No la manifestamos a través de nuestra ropa y accesorios? ¿Los estudiantes no siguen siendo visibles en el espacio público? ¿Qué hay del 68, las marchas estudiantiles del 2011 o las del 2019? ¿Y Las Tesis? Por cierto, estas manifestaciones públicas son diferentes en sus objetivos, contenidos y expresiones ideológicas. Pero seguimos usando la ropa, los objetos, los accesorios y, por supuesto, los tatuajes como un lenguaje que, esperamos, comunique quiénes somos y cómo queremos que nos perciban.

Susana Gazmuri Stein
Doctora en Historia.

Profesora adjunta, Instituto de Historia,
Pontificia Universidad Católica de Chile

Banda textil sin uso específico conocido proveniente de la Universidad Santo Tomás de Aquino, primera universidad creada en Chile, fundada por la Orden Dominicana, ubicada en el convento de la orden, en un contexto caracterizado por la necesidad de evangelización y educación. Su periodo de actividad fue entre 1622 y 1747, finalizando con la creación de la Real Universidad de San Felipe que posteriormente en 1843 se convirtió en la Universidad de Chile.

La universidad ofrecía estudios en artes, teología y filosofía, siguiendo el enfoque escolástico de Santo Tomás de Aquino. Su plan de estudios estaba alineado con los principios religiosos y educativos dominicanos que permitía obtener los grados académicos de bachiller, licenciado, maestro y doctor, que eran válidos solo en el territorio americano y calificaban a los estudiantes para obtener cargos civiles y eclesiásticos.

La banda textil depositada en el MHN se encuentra decorada con una imagen de Santo Domingo de Guzmán (1170-1221) –fundador de la Orden de Predicadores, cuyos miembros son conocidos como "dominicos"– de pie, que viste el hábito de la Orden de Predicadores de colores blanco y negro, entre sus manos sostiene un libro y una azucena que simbolizan sabiduría y pureza respectivamente.

Las imágenes de los santos de la orden utilizados en la decoración de edificios y prendas de vestir tenían como objetivo convertirse en una lectura visual del discurso religioso, buscando acercar al individuo a la fe católica mediante el uso de imágenes sagradas que ejercieran como símbolos de virtud, santidad y rectitud.

Francisca del Valle Tabatt
Coordinadora Programa Surdoc

Este objeto forma parte de la rica iconografía de la Orden Dominicana. Los dominicos se dedicaron a la predicación, la enseñanza y el establecimiento de conventos y misiones, logrando una expansión significativa de la fe católica, particularmente durante la época colonial.

El color salmón que predomina en la banda, aunque no es uno de los colores litúrgicos tradicionales del catolicismo, puede asociarse con la luz del amanecer, una metáfora del renacer espiritual y la esperanza. Por su parte, el dorado y el amarillo se asocian a la divinidad, la luz y la gloria celestial, mientras que el blanco es símbolo de pureza. El naranja, aunque menos frecuente, puede interpretarse como un color que combina la energía del rojo con la alegría del amarillo, simbolizando tanto la fuerza espiritual como la alegría de la fe.

La figura de Santo Domingo en el centro sugiere que su función era más que ornamental; era un símbolo de identidad y un recordatorio del compromiso espiritual de quienes la portaban. La iconografía usualmente lo representa con una estrella sobre la frente (símbolo de iluminación divina), un libro (que representa la verdad de las Escrituras) y un lirio (símbolo de pureza). La corona en la parte superior es un símbolo de victoria espiritual, asociado con el premio reservado para los justos después de la muerte. Esta corona, en conjunto con los otros elementos, refuerza la noción de la santidad y el triunfo sobre el pecado, valores que la orden defendió con fervor.

Las bandas como esta funcionaban como objetos didácticos, ayudando a transmitir el mensaje religioso a través de imágenes comprensibles incluso para aquellos que no sabían leer.

Aukan Ríos Campos
Estudiante de Licenciatura en Historia y
Gestor cultural, 23 años



Banda
Autoría desconocida
Siglos XVII-XVIII
Seda tejida y pintada
35 x 120 x 3 cm (en marco)
Usada por los alumnos de la
Universidad Santo Tomás
MHN 3-33876

Juego de cartas

Gio. Battista; Fratelli Albrizzi

Venecia, ca. 1750

Cartón impreso y dorado, cuero

2,5 x 5,6 cm x 10 cm

MHN 3-1048



La baraja o juego de naipes tiene su origen en China, en el siglo IX, y su introducción en Indias por parte de los españoles, data del siglo XVI. Se trata, probablemente, de una de las actividades lúdicas de mayor extensión a través del tiempo y que convoca de forma más transversal a hombres y mujeres de diferentes sectores sociales.

El juego, en general, y la baraja en particular, se encuentran estrechamente vinculados tanto con la entretención, como con la pérdida del patrimonio y en no pocas ocasiones, con la conflictividad y los enfrentamientos violentos. En una sociedad volcada al espacio público, como era la sociedad colonial, la entretención se encontraba estrechamente vinculada con las apuestas. Por ello, la Corona y las autoridades en Indias entendían los juegos de azar como un “vicio” y, en consecuencia, intentaron infructuosamente erradicarlo a través de bandos de buen gobierno. La celosa mirada de las autoridades se dirigía, en especial, hacia los ámbitos de sociabilidad popular, como plazas, chinganas, pulperías, fondas y garitos. En estos convergían hacendados y peones, autoridades y bajo pueblo, ya sea para relatar venturas y desventuras, beber, acceder al comercio sexual y jugar a las cartas. Muchos de quienes concurrían a estos espacios perdían propiedades, animales, herramientas e incluso su ajuar personal en el juego de baraja y, con ello, veían comprometidas sus estrategias personales y familiares de sobrevivencia. Por ello, en no pocas ocasiones la comprobación o sospecha de trampa, unido al consumo de alcohol, desencadenaba violentos enfrentamientos entre los jugadores, resultando muchos de ellos con heridas graves e incluso algunos perdían la vida.

Igor Goicovic Donoso
Doctor en Historia.
Profesor titular, Departamento de Historia,
Universidad de Santiago de Chile

La baraja de naipes del periodo colonial es un testimonio que permite conversar en torno al ocio y la cultura en el Chile colonial. Esta baraja, al parecer en buen estado de conservación, está compuesta por una caja rectangular con tapa que, de acuerdo a lo publicado, contiene cincuenta y dos cartas impresas. Estas, con imágenes y texto en cursiva en italiano en el anverso y pequeños triángulos azules en el reverso, reflejan una mezcla de influencias europeas, en particular de Venecia, donde fueron creadas.

Los naipes fueron un medio de entretenimiento y socialización en las colonias españolas. En el Castillo de Niebla, por ejemplo, los juegos habrían sido una forma de pasar el tiempo entre los soldados y oficiales durante periodos de inactividad. Este fuerte, junto con otros en la desembocadura del río Valdivia, sirvieron no solo como un bastión militar, sino que también, por su condición de castillos, tuvieron un rango dentro de la administración que posibilitó instancias de socialización en diversas actividades. Al interior de un castillo había residencias, iglesia, almacenes, herrería, panadería, entre otros.

De esta forma, los naipes, como ejemplos de formas de socialización, pueden ser además de un objeto decorativo, un elemento que permitió reforzar aspectos de la cultura europea en la vida cotidiana de los locales. El estudio de las cartas permitiría entender también algunas de las influencias culturales de la época.

En términos generales, a partir de este objeto se abre una invitación para reflexionar en torno a la historia del ocio y la cultura en Chile, buscando las conexiones entre las influencias europeas y la vida cotidiana en los territorios de ultramar.

Gonzalo Aravena Hermosilla
Director Museo de Sitio Castillo de Niebla

En un pequeño cofre de cuero proveniente del nordeste de Italia, datado aproximadamente en el siglo XVII, se encuentran cincuenta y dos cartas impresas en papel. En el reverso, hay una decoración simétrica de cuadros azules, pero en el anverso, ¿qué misterios revelan? Cada una cuenta una historia y, en ellas, se narran las vidas de personas desconocidas, con un dibujo distintivo y un escrito en italiano. Si bien su uso es lúdico, estas piezas son poemas vivos. Funcionan como obras de arte, mostrando las partes más oscuras del ser humano: hambruna, pobreza, muerte, pero también la belleza de existir y convivir con otros. El cuidado del jardín, la siembra, los afectos y las pausas nos invitan a volver a mirarnos. La fragilidad humana, que parece inestable, se refleja en los dibujos de estas cartas. Son fragmentadas, elementos en conflicto que pueden componer un todo, dependiendo de quién las coloca. Representan, en sí mismas, pequeñas historias que capturan momentos de experiencias, invitando a la imaginación del jugador. Esta unión de elementos contradictorios produce hermosas conversaciones. Tal vez, si apilas las cartas unificándolas de manera distinta, puedan mostrar la historia del mundo: describir su economía, sociedad y cultura, o, por otro lado, puedes utilizarlas para leer tu futuro, como un tarot. Este juego es como un libro de cuentos que produce un universo en sí mismo.

Laura Ibáñez Kuzmanic
Gestora Cultural, 27 años

Este baúl cubierto de guadamecí posee una complejidad ornamental y una finura de oficio que pareciera incoherente con su condición de mueble para guardar ropas o telas. Es un mueble suntuoso por su material y por el programa de figuras que lo adorna, destinado a guardar objetos especialmente preciados.

El vestuario de telas finas con bordados tenía un alto valor económico durante el siglo XVIII. Algo similar ocurría con las telas de encaje y las sedas, y otras prendas como casacas, camisas, ropa interior, zapatos y sombreros. El baúl ricamente ornamentado, por tanto, es el contenedor adecuado para bienes costosos, escasos y de alta valoración simbólica.

En el guadamecí se identifican aves, monos, sirenas, cuernos de la abundancia, cestas de frutas, todos estos elementos unidos por una tupida vegetación de la que surgen grandes flores. Estos parecen constituir un tramado de símbolos europeos y americanos organizados en torno a un propósito difícil de identificar. A la luz de la función del baúl y de la carga simbólica de sus terminaciones se puede proponer una interpretación. Si el mueble sirve para guardar telas y vestimentas suntuosas y el guadamecí está ahí para proyectar al exterior el lujo de lo que preserva en su interior, parece razonable vincular las figuras labradas, policromadas y doradas con dicha ostentación, y proponer que fue concebido para representar la abundancia. La vegetación exuberante, las enormes flores y las representaciones de aves y animales muestran un mundo generoso. Las sirenas, por su parte, introducen una consideración moral; así como su canto engaña a los navegantes, las riquezas mundanas pueden ser una trampa para quien las posea.

Fernando Guzmán Schiappacasse
Doctor en Historia del Arte.
Profesor titular, Universidad Adolfo Ibáñez

Este baúl surandino destaca por los diseños zoomorfos y fitomorfos inscritos en su exterior, los que, más allá de su carácter decorativo, hacen de este mueble una superficie de inscripción, un bestiario en clave virreinal, en el que conviven elementos europeos, indígenas y mestizos.

Entre el follaje conformado por hojas de acanto y palmetas es posible identificar pájaros, monos, perros, toros y flores distribuidos en todas las caras de la caja. La presencia de animales que no son típicamente altiplánicos, da cuenta de los intercambios culturales ocurridos tempranamente en la zona lacustre andina.

En este baúl también destacan figuras míticas, de aparente aspecto europeizante, que se presentan en pares; se trata de sirenas portando charangos o vihuelas. Estas constituyen una supervivencia de dos criaturas femeninas prehispánicas de naturaleza pisciforme: Quesintuu y Umantuu, habitantes del lago Titicaca. Estas hermanas colonizaron las portadas de las iglesias, los tejidos, la platería y el mobiliario producido entre los siglos XVII y XVIII en el Alto Perú, como resultado de las negociaciones entre la memoria de los nativos y la estética de los conquistadores. Este vínculo con el lago se ve reforzado por la presencia de chozas de totora, forma típica de las viviendas entre la etnia Uru.

Finalmente, en las caras laterales es posible distinguir otra quimera, en este caso de origen hispánico: el águila bicéfala, emblema de la casa de Habsburgo, empleado desde el reinado de Carlos I de España, también conocido como Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico.

Manuel Alvarado Cornejo
Investigador de Colecciones,
Museo Nacional de Bellas Artes

Ese baúl de cuero repujado que guardaba las prendas más preciadas de mi madre y antes las de la abuela, ese baúl con olor a palqui y quillay para mantener a raya a termitas y polillas. Cuando niña lo abría para descubrir los tesoros que guardaba, las basquiñas, las barbas de ballena, el manto de salida, el ropón y la corona de bodas, la biblia traída desde España y por supuesto al fondo, las cartas de mi padre enviadas desde el fuerte en la Frontera. Mi madre lloraba cada vez que las leía, yo esperaba a que volviera... pero no lo hizo, se lo llevaron cautivo y no supimos más de él. Ni una prenda pudimos recuperar, solo nos queda el recuerdo, sus cartas, nada más.

Ahora que mi madre me ha dejado el baúl en herencia se me hace más difusa la imagen de mi padre desaparecido a inicios de primavera.

El baúl de cuero repujado y colores vivos aún huele a palqui y a quillay, huele a rosas como el sutil aroma de mi madre y a recuerdos imborrables como la barba de mi padre besando mi frente el día que partió para no volver.

Rodrigo Martínez Iturriaga
Profesor de Historia y Geografía, 59 años

*Baúl**Autoría desconocida**Perú, siglo XVIII**Madera ensamblada, cuero repujado y policromado y metal forjado**59 x 108 x 58,5 cm**MHN 3-1077*

Retrato de María Mercedes de Salas y Corvalán de Rojas

Autoría desconocida

1770

Óleo sobre tela

56 x 66,5 cm

Traspaso interno Biblioteca Nacional de Chile, 1911

MHN 3-105



María Mercedes de Salas y Corvalán de Rojas, fue hija de José Perfecto de Salas y los Ríos y de María Josefa Corvalán Chirinos, además hermana de Manuel de Salas, figura clave en la construcción de la República. Manuel Amat y Junyent, gobernador y capitán general del Reino de Chile, nombró a José Perfecto de Salas como su asesor y le acompañó con el mismo cargo a Lima, cuando este fue designado en 1761 virrey del Perú, cargo que se extendió hasta 1774. Posiblemente, durante ese período en Lima se realizó este retrato, coincidiendo que, durante ese momento, vivía en la capital virreinal José Antonio de Rojas y Urtuguren, criollo chileno, quien estaba a la orden del virrey Amat y Junyent. En 1772, Antonio de Rojas inició un viaje a España, que se extendió hasta 1778. A su regreso, en Buenos Aires se casó con María Mercedes de Salas, con la que se había comprometido en matrimonio antes de emprender su viaje.

Se puede hipotetizar que esta pintura es un retrato de boda, debido a que María Mercedes aparece representada con un rico tocado, con una diadema con perlas, encajes y tembleques, además de pendientes, siguiendo la moda de la corte virreinal limeña. Moda que fue descrita por el viajero francés Amedée-François Frézier, cuando visitó Lima en 1713, dando cuenta del gusto de las mujeres limeñas por las perlas, pendientes y joyas de alto costo monetario. Un tipo de indumentaria que continuó utilizándose durante el siglo XVIII y que caracterizó a las mujeres de la élite del virreinato. Por lo que este retrato se convierte en una ventana, para conocer la vida de las mujeres durante ese período.

Juan Manuel Martínez Silva
Doctor en Estudios Americanos.
Profesor, Universidad Adolfo Ibáñez

El retrato de María Mercedes de Salas y Corvalán, probablemente fue pintado en Lima alrededor de 1780. María Mercedes, esposa de José Antonio de Rojas y Urtuguren, pertenecía a una familia prominente que viajaba frecuentemente entre Santiago, Lima, Buenos Aires y España, facilitando su acceso a las modas contemporáneas.

El estilo predominante en Chile era el Rococó, siguiendo las tendencias de España y Francia. ¿Un traje "à la française"? ¿"à la polonaise"? o ¿"à l'anglaise"? En lugar de las batas pesadas de seda brocada, María Mercedes lleva una camisa o "jubón" de encaje con motivos florales, complementado con pasamanería dorada y bordados. Aunque el retrato la muestra sentada, lo que dificulta la observación completa de su vestuario, la similitud con el retrato de doña Juana de Rivera y Herbozo del MALI de Perú sugiere que su atuendo podría incluir un mandil a nivel de la cintura y se esboza el uso del manto o "manta de humo". El encaje, un símbolo de estatus, provenía en su mayoría de Flandes, aunque también se producía en México. Una particularidad de las damas chilenas era el uso del cabello suelto, dividido en trenzas adornadas con rosas de cinta de seda, presente tanto en este retrato como en el de Juana de Rivera y Herbozo.

El retrato de María Mercedes ilustra la interacción cultural y estilística entre Lima y Santiago en el siglo XVIII, mostrando cómo la adaptación local del vestuario hispánico introdujo variantes al traje femenino. La influencia limeña en el vestuario chileno de la época refleja una rica interacción cultural entre el norte y el sur del continente americano, que no se visualiza tan frecuentemente en la actualidad.

Acacia Echazarreta Yávar
Departamento de Curaduría,
Museo de la Moda

María sabía que debía utilizar el collar con la mayor cantidad de perlas posibles. María, desde que compró ese tocado, sabía cuándo lo iba a utilizar, también sabía lo bien que se vería con esa diadema que tenía. María sabía que tenía que sentarse por horas con sus mejores encajes y tembleques. María conocía a *La Gioconda*, también conocía a la escuela limeña y a los retratistas de moda de la capital del virreinato. Y es que María sabía la importancia de ser retratada.

María Mercedes de Salas y Corvalán es de la élite del Reino de Chile. María Mercedes de Salas cuenta con apellido compuesto y con prefijo al mismo. María Mercedes sabía que un retrato es sinónimo del buen gusto. María sabía que iba a ser colgada en un museo, así como sabía que Edmundo escribiría sobre ella tres siglos después y sabe quién escribirá sobre ella en el futuro, y de quien yo no sé. María sabía, con su mirada sabemos que sabía.

Edmundo Albornoz Pinto
Historiador del Arte, 24 años

Piedra, granos, manos y energía se funden en este objeto que refleja una de las actividades esenciales en la alimentación de quienes no tuvieron acceso a molinos de tracción hidráulica, eólica o animal, o que han buscado su complemento con harinas de producción casera y de consumo familiar. Desde los hogares campesinos de la Europa medieval hasta los del Chile rural contemporáneo, pasando por los usos tradicionales amerindios, la molienda cotidiana de trigo, maíz o cebada va asociada al mortero casero.

Nuestra piedra de moler puede inscribirse, así, en un proceso de larga duración que explica también su datación imprecisa: ¿es del siglo XVIII o del XIX? ¿Será colonial o “republicana”? Preguntas que cuestionan, finalmente, el carácter “colonial” del objeto, creando una tensión estéril entre el momento de su confección y la temporalidad de su utilización. En otras palabras, la pieza expuesta pudo ser fabricada en el siglo XVIII, pero haber sido utilizada a lo largo de mucho tiempo, adentrándose en el siglo XIX con toda su “colonialidad” de origen y la “memoria material” de su empleo a través de varias generaciones o lugares... de la misma forma que muchos otros usos, costumbres y creencias, que provenían de lejanos tiempos coloniales y que mantuvieron su vigencia social más allá de los límites formales con que la historiografía define a “lo colonial”.

No se sabe tampoco de qué lugar procede esta piedra... y ello no debiese ser una preocupación relevante para entender el significado histórico de un objeto tan común en todo hogar rural y popular hasta épocas recientes.

Jaime Valenzuela Márquez
Doctor en Historia (EHESS, París).
Profesor titular, Pontificia
Universidad Católica de Chile

El batán afroazapeño es un utensilio hecho de piedra, cuyo símil es el batán antiguo de la época prehispánica.

A diferencia del batán de piedra mediana, semiplana y cuadrada de origen indígena, los afrodescendientes del valle de Azapa le dieron su impronta fabricándolo a partir de una piedra maciza, grande, plana en su base y ahuecada en la superficie, utilizando un mortero igualmente de piedra alargada, redondeada, que se mece de lado a lado. De ahí el dicho de asimilar este movimiento con el ritmo cadencioso de caderas de las mujeres negras: “Ahí viene la negra moviendo su batán”.

Este utensilio fue clave para las comunidades de personas africanas esclavizadas traídas a la actual zona de Arica entre los siglos XVI y XIX, las cuales se apropiaron de ciertos elementos que tuvieron a su alcance para sustentarse.

Es así como el batán se volvió indispensable en el uso cotidiano, ya que su finalidad principal fue moler las aceitunas u olivas para obtener aceite, como también machacar hierbas, ajíes y otras especias utilizadas en la preparación de sabrosas comidas como el picante de mondongo, el arroz tapado y las caiguas rellenas, reconocidos sabores que son parte del patrimonio alimentario del pueblo tribal afrodescendiente chileno.

La modernidad, que introdujo artefactos eléctricos como la licuadora, y los mercados que internaron una gran variedad de aceites de oliva, fueron algunas de las razones para que mermara, hasta quedar obsoleto, el uso del batán en las comunidades rurales. En la actualidad, podemos apreciar uno que otro ejemplar de estos artefactos, mudos testigos de un pasado que nos recuerda las formas de vida de las familias afrodescendientes en el Norte de Chile.

Azeneth Báez Ríos
Presidenta de la Agrupación de Mujeres
Afrodescendientes Rurales Hijas de Azapa

Prodigioso resultado del ingenio y habilidad de nuestra especie, la tecnología lítica al servicio de lo cotidiano. Un utensilio que, con variaciones en el tiempo, en su esencia, sigue prestando la misma función.

“Del polvo al polvo” pareciera ser la síntesis de su labor, situando al operador de esta herramienta a ejecutar una tarea con tintes bíblicos. Una materia rígida debe someter a otras que, dadas sus características, no son capaces de resistir la fuerza de la presión, diseminándose, entregando el fruto de su virtud o logrando la amalgama de los elementos.

Álvaro Sepúlveda Quezada
Profesor de Educación Tecnológica, 47 años

Piedra de moler
Autoría desconocida
Chile, siglos XVIII-XIX
Piedra tallada
46 x 25 x 6 cm
Adquisición, 1925
MHN 3-30124

18



*Guante**Autoría desconocida**Ámbito virreinal andino, siglo XVIII**Algodón e hilo metálico tejido de aguja y bordado**26,5 x 16 cm**MHN 3-32238*

Este guante fue realizado a través de técnica de agujas con hilo principalmente de color café, complementado con hilos metálicos y de otras tonalidades cercanas al amarillo, verde, azul y púrpura. Los dedos van semi descubiertos y presentan ornamentaciones con motivos geométricos y fitomorfos en falanges proximales y bordes, al igual que la cara dorsal. En la cara palmar destaca la inscripción "esclava hasta la muerte"; y bajo esta la figura de un hombre con sombrero y casaca, acompañado de dos figuras de animales. La muñeca contiene decoraciones geométricas y fitomorfos, además de lo que parece ser un escudo familiar o imperial.

Por dichas características, este guante podría estar vinculado a tres mujeres diferentes. Desde una interpretación literal de la palabra "esclava" y considerando la tradición manual de la población de origen africano en Chile durante los siglos XVII y XVIII; el objeto podría haber sido confeccionado por una mujer esclavizada con el fin de manifestarle a su "amo" lealtad, respeto, buenos servicios o incluso afecto. También podría tratarse de una esposa de un estanciero o hacendado que agasaja a su marido con un objeto para cuidar sus manos del trabajo en el campo, junto con demostrarle cariño y fidelidad; pues la frase "esclava hasta la muerte" era utilizada con frecuencia como despedida epistolar femenina. Con todo, podríamos estimar una tercera opción relacionada con una "esclava de Dios" o "esposa de Cristo", es decir, una religiosa de clausura que podría haber elaborado este guante como obsequio para algún benefactor de su monasterio, lo que sucedía comúnmente en Chile virreinal según el testimonio de Sor Úrsula Suárez.

Alejandra Fuentes González

Doctora en Historia y Gestora cultural.
Investigadora asociada, Centro de Estudios
Históricos, Universidad Bernardo O'Higgins

Desde épocas remotas, los guantes son un accesorio que cubre del frío y protege las manos en trabajos que lo requieren. En la Edad Media se comenzaron a decorar profusamente y pasan de ser un elemento utilitario a ser un accesorio del vestuario que adorna e incluso identifica a su dueño. Son creaciones únicas, aunque compartan características comunes con otros guantes.

Un solo guante ha sobrevivido de un par y nos evoca a alguna persona misteriosa. El tejido de punto fino puede hablar del deseo de durabilidad y flexibilidad de movimiento. Las decoraciones en hilos de seda y metálicos nos remiten al rango del portador. El diseño sin punta de los dedos indica un uso en el que era necesaria la destreza manual.

Habla de un artista hábil. Plasmó diseños tejidos de distintos patrones tanto formas como grecas decorativas. Una curiosa figura de un hombre en la palma de la mano, semejante a un esqueleto vestido a la usanza de la época virreinal alimenta a una de las aves que tiene a cada lado. En su dorso, completamente decorado, cada dedo tiene distintos diseños con forma de anillos y la imagen de lo que podría ser un corazón en el dedo medio. Poco visible, en el dorso del dedo pulgar se observa un ave bicéfala. Las terminaciones en flecos de diferentes colores de la zona de la muñeca y el remate de los dedos refuerzan la idea de un trabajo minucioso y fino, perfectamente planificado, obra de un artista altamente calificado. La frase "ESLEAVA ASTA LA MUERTE" delicadamente tejida y legible, añade un toque más de misterio a esta pieza llena de simbolismo.

Carmen Pizarro Puccio

Conservadora, Catedral de Santiago

Elaborar un mitón tejido es delimitar una zona de conocimiento. La orquesta de la técnica, el uso de un material, un diseño y la elección del color. Tomar decisiones y saber cómo hacerlo. Comprender una forma, la de la mano, que se articula y se mueve, que requiere ser abarcada en toda su complejidad para que cumpla su función, la de los dedos y la del mitón mismo. A la vez, un gesto de cariño, un acto de amor para uno mismo o para un tercero. Una muestra de confianza, ¿quién dejaría sus manos en las manos de otro?

Esclava hasta la muerte como una promesa de eternidad más que de sometimiento. Tal vez un regalo, una ofrenda, o un recuerdo, que no solo cubrió una mano, sino que también adoptó su forma, cada dedo, la palma y la muñeca. El tiempo que corroe se llevó parte del material hilado imperfecta y artesanalmente, de un grosor variable e intersectado por hilos metálicos en toda la corteza, pero dejó intactos sus símbolos, algunos ahora indescifrables y otros reconocibles como una figura humana y una forma animal. Sus tonalidades aún no terminan de apagarse, pero es probable que esté descolorido.

Este mitón nos remite a otro siglo y a otro espacio, a un lugar y una sensibilidad diferente, pero también a un tipo de vínculo relacional que podemos identificar en el presente. Tejido, recibido, atesorado y guardado, se convirtió con el tiempo en una pieza de museo que permite conocer las formas que adoptó la devoción y la preocupación por el otro en el pasado.

Sara Acuña Ávalos
Historiadora, 41 años

Esta curiosa pieza de acero menciona todos los títulos que poseía el rey de España en aquel entonces: Carolus IIII Dei Gratia, Hispaniarum, Vtriusq(ue) Siciliae, Hierusalem, Indiarum, Insularum ac Terrae Firmae Maris Oceani Rex, Anno 1789. En nuestro idioma: Carlos IIII (no IV, práctica común en la época, ignoraremos el famoso mito del relojero ya que existen otras explicaciones) por la gracia de Dios, rey de España, de las Dos Sicilas, de Jerusalén (este título estaba ligado al anterior desde el Siglo XIII), de las Indias (el continente americano), y de las islas y tierras firmes del Mar Océano, Año 1789. El diseño evoca claramente al reverso de las monedas de 8 Escudos que circularon en España y en América entre 1772 y 1825, con el escudo de armas del Rey, y rodeado por el collar de la Orden del Toisón de Oro.

En cuanto a su uso, me inclino más a la posibilidad de que haya sido utilizado como un molde en lugar de un cuño, ya que la pieza no tiene el grosor adecuado para que encajara en una prensa a volante o a vapor. Podría haberse realizado en algún proceso electrolítico para crear placas en cobre, y estos a su vez, usarse para entrega de galvanos (reconocimientos) o para uso decorativo en algún mueble o encuadernación de lujo. Es posible que esta pieza no sea exactamente de 1789 y muy seguramente fue enviada directamente desde España, ya que no lleva indicación alguna de que se haya creado en nuestra Casa de Moneda.

Christian Galeas Arce
Investigador numismático.
Asociación Numismática de Chile (ANUCH)

España, el reino de reinos, se expandió por América de la mano de sus símbolos: la cruz cristiana, sus banderas, sus blasones nobiliarios y el escudo de armas del Rey, eran la expresión de una administración centralizada más allá de las columnas de Hércules.

Al despertar el siglo XIX, España era un imperio en crisis, y pese a los difíciles momentos, las monedas y sellos donde se representaba el escudo del rey Felipe IV, daban cuenta de los reinos que conformaban el imperio: ahí estaban Castilla, León, Granada, Navarra y por supuesto, la casa de Borbón, que ligaba a la Corona española con su par francesa. En un mundo comunicado solamente por los barcos que lograban sortear navegaciones largas y peligrosas, un sello real era la palabra del monarca estampada en un papel, que disponía, autorizaba y ordenaba lo que a veces tardaba meses en concretarse a raíz de la lejanía con la metrópoli.

Carlos IV finalmente no pudo con la última crisis de su reinado. El desastre de Trafalgar en 1805, las dificultades para mantener sus líneas de comunicaciones marítimas y la intromisión de sus aliados franceses en su territorio, decantaron en su dimisión, en el breve primer reinado de su hijo Fernando y en la instalación de José Bonaparte en el trono. En consecuencia, la América española vio nacer sus nuevos símbolos republicanos: estrellas, soles, volcanes en erupción y gorros frigios eran esta vez, al menos en lo aparente, la expresión de la voluntad del pueblo.

Eduardo Rivera Silva
Curador, Museo Marítimo Nacional

Se rumoreaba por las calles españolas sobre una extraña carta firmada por un individuo de sangre noble y timbrada por un sello del mismo origen que su portador. Esta carta hablaba con extrañas palabras, unas que no eran fáciles de entender para aquellos que no conocían el idioma de los caracteres, por lo que no pasó mucho tiempo para que un caballero arribara al pequeño pueblo a preguntar a los lugareños sobre el escrito. Era un hombre apuesto de nacionalidad extranjera y acento pegajoso, tocó la puerta de cada casa al alcance de sus manos en búsqueda de alguien que pudiera contarle más sobre el pedazo de papel que fue sellado por una extraña pieza de metal que tenía al forastero interesado. No pasó mucho tiempo para que el sujeto se encontrara en la casa de una mujer anciana de cabellos blancos y piel arrugada, el hombre preguntó por su nombre a lo cual ella respondió que eso ya no importaba, que simplemente le contaría una historia y él tendría que marcharse de su morada tal como ingresó. El viajero asintió con la cabeza y le preguntó: ¿Qué sabe usted sobre la carta y el sello de plata? La mujer lo miró atentamente y comenzó a contarle una historia. El sello fue aquel que timbró cientos de cartas, incluida aquella llena de conjuros de la anciana que pondría fin a la vida de su dueño, el rey Carlos IV.

Maite González Chiguay
Estudiante de tercero medio A, Liceo María
Auxiliadora de Punta Arenas, 16 años

Sello real de Carlos IV de España

Autoría desconocida

España, 1789

Plata fundida y grabada

97 mm de diámetro

MHN 3-1057

20



Catálogo Patrimonio a Tres Voces



01. Virgen de la Merced con donantes

Autores:

Constanza Acuña Fariña

Angela Benavente Covarrubias

Julio Sáenz López



03. Almofrej

Autores:

Alejandra Vega Palma

Gonzalo Olmedo Espinoza

Javiera Carmona Jiménez



02. Poncho

Autores:

Maria Montt Strabucchi

Ricardo Kusunoki Rodríguez

Juliana Castellanos Ramelli



04. Alforja

Autores:

Muriel Paulinyi Horta

Julieta Elizaga Coulombié

Camila Milenka



05. Flauta

Autores:

Claudio Mercado Muñoz

Manuel Arancibia Gatica

Juan José Flores Cárcamo



06. Campana

Autores:

Elvira Pérez Villalón

Laura Fahrenkrog Cianelli

Juan José Flores Cárcamo



07. Modo de hacer las matanzas en Chile

Autores:

Elvira López Taverne

Francisco Mora Córdova

Max Núñez Danus



08. Retrato de Catalina de Erauso (La monja Alférez) Copia del original de Francisco Pacheco

Autores:

Verónica Undurraga Schüler

Irene de la Jara Morales

Patricio Soto Toro



09. Frena y cabezada mapuche

Autores:

Fernando Pairican Padilla

Susana Chacana Hidalgo

Catalina Muñoz Garrido



11. Autorretrato en el Cabo de Hornos

Autores:

Alberto Harambour Ross

Cristina Furrián Llaneza

Dusan Martinovic Andrade

Paola Grendi Ilharreborde

Alejandra Espinoza González



10. Isle du Chiloé et environs (Isla de Chiloé y alrededores)

Autores:

Rodolfo Urbina Burgos (†)

Ximena Urbina Carrasco

Marijke van Meurs Valderrama

Paulo Maturana-Rencoret



12. Tapada

Autores:

Isabel Cruz de Amenábar

Marisol Richter Scheuch

Cristián Dziekonski Vásquez



13. Repostero

Autores:

Olaya Sanfuentes Echeverría

Magdalena Pereira Campos

Francisca Mira Hurtado



14. Banda

Autores:

Susana Gazmuri Stein

Francisca del Valle Tabatt

Aukan Ríos Campos



15. Juego de cartas

Autores:

Igor Goicovic Donoso

Gonzalo Aravena Hermosilla

Laura Ibáñez Kuzmanic



16. Baúl

Autores:

Fernando Guzmán Schiappacasse

Manuel Alvarado Cornejo

Rodrigo Martínez Iturriaga



17. Retrato de María Mercedes de Salas y Corvalán de Rojas

Autores:

Juan Manuel Martínez Silva

Acacia Echazarreta Yávar

Edmundo Albornoz Pinto



18. Piedra de moler

Autores:

Jaime Valenzuela Márquez

Azeneth Báez Ríos

Álvaro Sepúlveda Quezada



19. Guante

Autores:

Alejandra Fuentes González

Carmen Pizarro Puccio

Sara Acuña Ávalos



20. Sello real de Carlos IV de España

Autores:

Christian Galeas Arce

Eduardo Rivera Silva

Maite González Chiguay

**MUSEO
HISTÓRICO
NACIONAL**

Tierra de
fronteras

CRÉDITOS

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio: Carolina Arredondo Marzán

Subsecretaria del Patrimonio Cultural: Carolina Pérez Dattari

Directora del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (SNPC): Nélida Pozo Kudo

Directora (S) Museo Histórico Nacional: Isabel Alvarado Perales

Título: Tierra de fronteras

ISBN: 978-956-7297-65-8

Propiedad Intelectual: 2025-A-2924

Idea original: Museo Histórico Nacional

Textos: Andrea Müller B., Javiera Maino G., Manuel Correa S., Leone Sallusti P., María Ignacia Parada B., Triana Sánchez R., Ximena Urbina C., Juan Manuel Martínez S., Emilia Müller G., Ximena Gallardo S.

Documentación de objetos: Unidad de Colecciones

Traducción: Carolina Farías M., Emilia Müller G. y Ximena Gallardo S.

Fotografías: Marina Molina V. y Claudio López F.

Edición: Triana Sánchez R.

Coordinación: Isabel Alvarado P.

Administración: Marta López U.

Diseño y diagramación: Daniela de la Fuente N.

Impresión: Andros Ltda.

Agradecimientos: A Amparo Fointaine por su colaboración en el análisis de la figura de la sirena en el capítulo *Hilos viajeros: el imaginario andino en seda y metal*. A todos los autores y autoras del capítulo *Patrimonio a tres voces*.

Imagen de portada: Detalle poncho, MHN 3-32686

Tierra de fronteras



Índice

Presentación	7
Introducción	9
Capítulo I: Renovaciones museográficas. El paso del tiempo y la búsqueda de un nuevo sentido	13
Capítulo II: De imperios, pueblos y fronteras: La construcción de una sociedad híbrida en el Chile colonial (1598 - 1808)	29
Capítulo III: Tierra de fronteras	53
Capítulo IV: Hilos viajeros: el imaginario andino en seda y metal	71
Capítulo V: Patrimonio a tres voces	91



Presentación

Los museos de historia son fundamentales en la preservación de nuestro patrimonio, acompañando sus procesos de construcción e interpretación. Mediante la selección y exhibición de determinadas materialidades, nos transportamos a un pasado que nos es inasible. Su dimensión simbólica abre la construcción de relatos sobre épocas anteriores que nos aproximan a diversas formas de comprender la realidad. Relatos que no son estáticos, sino que cambian con el tiempo y el espacio geográfico, y emergen de los sentidos y sensibilidades de quienes los elaboran en el presente –tanto de quien elabora el guion de una exhibición como de las audiencias que interactúan con ella–.

El Museo Histórico Nacional es una institución fundamental en este sentido. Su labor no solo contribuye a la conservación y aumento de nuestras valiosas colecciones nacionales, sino también a la promoción de una reflexión crítica sobre el pasado y sus huellas, así como sobre su influencia en la conformación de identidades. Incide en la forma de pensar la historia y nuestra relación con ella. Al acoger las diversas visiones que dan vida a nuestra nación, permite poner en tensión la visión monolítica del desarrollo humano, dando lugar a lecturas complejas, dinámicas y plurales, que nos proponen alternativas posibles para pensar la historia y el pasado.

Los capítulos de los distintos volúmenes de esta colección son una invitación a reconsiderar la historia y el rol del museo en su configuración narrativa, desde la materialidad de los objetos y su dimensión simbólica inherente. En este nuevo guion para el Museo Histórico Nacional, nos acercamos a distintas maneras de leer el pasado, y, con ello, a un presente que, en sus instituciones patrimoniales, busca acoger plenamente la diversidad histórica del país y de las culturas que han habitado su territorio.

Nélida Pozo Kudo
Directora
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Presentation

History museums play a crucial role in preserving our heritage, aiding in its construction and interpretation. Through the selection and exhibition of specific materials, we are transported to a past that is elusive to us. Its symbolic dimension allows us to build narratives about earlier eras, helping us to understand reality in different ways. These stories are not static but change with time and geographical spaces. They emerge from the senses and sensibilities of those who create them in the present –both the curators who develop the exhibition narrative and the audiences who engage with it–.

In this regard, the Museo Histórico Nacional is a key institution. Its work not only contributes to the conservation and enhancement of our valuable national collections but also promotes critical reflection on the past, its traces, and its influence on the formation of identities. The way we perceive history and our relationship with it is significantly shaped by the museum's work. By embracing diverse perspectives that give life to our nation, the museum challenges singular interpretations of human development, promoting complex, dynamic, and plural understandings that provide alternative ways of viewing history and the past.

The chapters in the various volumes of this collection invite us to rethink history and the museum's role in shaping its narratives, focusing on both the materiality of objects and their inherent symbolic meanings. In this new approach to the museum, we explore various ways of interpreting the past, and with it, a present that, through its heritage institutions, seeks to fully acknowledge the historical diversity of our country and the cultures that have existed within its borders.

Nélida Pozo Kudo
Director
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural



Introducción

La presente publicación corresponde al tercer volumen de la colección *Un nuevo guion para el Museo Histórico Nacional* (en adelante, MHN). Su contenido es resultado de una profunda reflexión museológica y museográfica acerca del relato que hoy se exhibe en la muestra permanente, bajo la pregunta por el significado y el rol que debería asumir un museo de historia en una sociedad con nuevas demandas hacia el conocimiento sobre su pasado.

Tierra de fronteras es la tercera de ocho curadurías que componen este nuevo guion, dedicado a conocer la historia de los pueblos del *Reyno de Chile*, en un arco temporal –denominado “horizonte” en la nueva propuesta de guion– que abarca el periodo colonial, desde el establecimiento de la Frontera en el Biobío a fines del siglo XVI hasta la usurpación del trono a Fernando VII por Napoleón Bonaparte. Múltiples objetos estructuran el recorrido principal, con el objetivo de comprender este territorio como colonia del Imperio español, pero también desde los pueblos que habitaron sus diversos valles, tanto con sus diferencias y particularidades, como con sus puntos de encuentro. En este relato el concepto de “frontera” actúa como eje principal.

Desde esta mirada, la narración revisa distintas temáticas. Primero, se adentra en las formas en que el territorio fue incorporado dentro del Imperio español, con las armas, la religión y el idioma como las principales herramientas de dominación. Luego, hace un recorrido por sus valles transversales, habitados por grupos distintos que, pese a los

Foreword

This publication is the third volume in the *Un nuevo guion para el Museo Histórico Nacional* (hereinafter MHN) collection. The content results from an in-depth reflection on museology and museography concerning the narrative that is currently presented in the permanent exhibition. It addresses the question of what meaning and role a history museum should fulfill in a society that has new demands for understanding its past.

Tierra de Fronteras is the third of eight curatorial exhibitions within this new script initiative aimed at exploring the history of the peoples of the *Reyno de Chile* (*Kingdom of Chile*). This exploration covers a temporal arc, referred to as the "horizon" in the new proposal that spans the Colonial period, from the establishment of the Frontier in the Biobío at the end of the 16th century to the usurpation of the throne from Ferdinand VII by Napoleon Bonaparte. The museum route is structured around multiple objects, with the goal of understanding this territory as a colony of the Spanish Empire while also considering the perspectives of the various peoples who inhabited its valleys. This narrative highlights their differences and unique characteristics, as well as their commonalities.

A central theme in this story is the concept of "frontier." From this perspective, the narrative addresses several themes. It begins by examining how the territory was integrated into the Spanish Empire, with weapons, religion, and language serving as the primary means of domination. Next, it explores the diverse valleys populated by different groups who, despite the

intentos unificadores de la Corona, mantuvieron sus propias identidades, algunas de las cuales perduran hasta hoy. Por último, se interioriza en su dimensión urbana, con sus espacios de encuentro social que fueron de lo público a lo doméstico.

El interés hacia las formas en que el territorio fue habitado, explica el énfasis en el concepto de frontera. El *Reyno de Chile* fue una gran frontera por ser la última capitanía del Imperio español, al mismo tiempo que existió la frontera interna, espacio de encuentro y desencuentro de lo mapuche y lo español. Así también, el espacio doméstico-urbano se constituyó en un límite que, aunque permeable, diferenciaba el espacio público de la calle del privado del hogar.

La estructura del volumen se organiza en cinco capítulos. El primero, escrito por Andrea Müller y Javiera Maino, profesionales del Área de Exhibiciones de la Subdirección Nacional de Museos, reflexiona sobre las exposiciones permanentes como espacios dinámicos de comunicación. Dentro del contexto de renovación del MHN, las autoras entregan claves para llevar adelante un proceso de actualización significativo y eficaz. El segundo capítulo describe la propuesta curatorial e histórica del horizonte, mientras en el tercero, la historiadora Ximena Urbina analiza el concepto de frontera como un término polisémico a través del cual se puede entender el Chile colonial.

Por su parte, en el cuarto capítulo, especialistas internos y externos al MHN exploran uno de los objetos clave de la curaduría –denominado “objeto ancla” en el nuevo guion–: un

Crown's efforts to unify them, preserved their distinct identities many of which continue to exist today. Finally, the narrative explores the urban dimension, focusing on the social spaces that transitioned from public to private settings.

The interest in how the territory was inhabited highlights the importance of the concept of frontier. The *Kingdom of Chile* served as a significant frontier, being the last captaincy of the Spanish Empire. It existed alongside an internal frontier, which represented a space of interaction and conflict between the Mapuche people and the Spanish settlers. Additionally, the domestic-urban environment created a boundary that, while permeable, distinguished the public space of the street from the private space of the home.

The book is organized into five chapters. The first chapter, written by Andrea Müller and Javiera Maino, who are professionals in the Exhibitions Area of the Subdirección Nacional de Museos (National Subdirectorate of Museums), discusses permanent exhibitions as dynamic communication spaces. In light of the renovation of the MHN, the authors offer insights into creating a meaningful and effective updating process. The second chapter outlines the curatorial and historical proposal of the horizon, while the third chapter features historian Ximena Urbina, who analyzes the concept of "frontier" as a polysemic term through which colonial Chile can be understood.

In the fourth chapter, specialists from both within and outside the museum examine a key object of the exhibition, referred

poncho colonial que refleja el intercambio comercial y cultural del virreinato del Perú con otros continentes. Finalmente, el quinto y último capítulo, es un ejercicio de colecciones sobre veinte objetos que forman parte del recorrido de esta curaduría. Cada uno de ellos fue interpretado por múltiples voces: las del saber experto, las de personas pertenecientes a instituciones culturales, y las de ciudadanos y ciudadanas de variados rangos etarios y profesiones. El resultado fue un diálogo polifónico, elaborado entre la historia, la antropología, las ciencias sociales, la semiótica, la trayectoria crítica de cada objeto, sus simbolismos, y la memoria.

Antes de finalizar, amerita señalar que el trabajo realizado para renovar el actual guion del MHN ha sido una obra colaborativa entre el Museo y sus diversas audiencias. Por medio de estas páginas agradecemos a todas y todos quienes han agregado capas de conocimiento y experiencias a nuestras colecciones con el objetivo de darle un sentido presente a cada una de ellas.

Isabel Alvarado Perales
Directora (S)
Museo Histórico Nacional

to as an "anchor object" in the new script: a colonial poncho that embodies the commercial and cultural exchanges that took place between the viceroyalty of Peru and other continents. The fifth and final chapter focuses on a selection of twenty objects that highlight this curatorial journey. Each object is interpreted through the perspectives of various contributors: experts, individuals from cultural institutions, and citizens of diverse ages and professions. This collaboration results in a rich, polyphonic dialogue that weaves together history, anthropology, social sciences, semiotics, and the critical significance of each object, its symbolisms, and collective memory.

Before we conclude, it's important to acknowledge that the effort to update the MHN's current script has been a collaborative project involving both the Museum and its diverse audiences. We would like to express our gratitude to all those who have contributed their knowledge and experiences to our collections, helping to imbue each piece with contemporary significance.

Isabel Alvarado Perales
Acting Director
Museo Histórico Nacional





CAPÍTULO I:

Renovaciones museográficas. El paso del tiempo y la búsqueda de un nuevo sentido

Andrea Müller Benoit y Javiera Maino González
Área de Exhibiciones, Subdirección Nacional de Museos



Renovaciones museográficas. El paso del tiempo y la búsqueda de un nuevo sentido

El siguiente capítulo reflexiona sobre las estrategias, desafíos y potencialidades de los procesos de renovación en museos. El artículo los concibe como espacios dinámicos que, con el paso del tiempo y los cambios que experimentan las sociedades, pueden quedar desactualizados y perder su efectividad. Desde esta perspectiva, se revisa la evolución del Museo Histórico Nacional y la renovación actual del guion.

Crear una nueva exhibición es una tarea compleja que requiere de un trabajo riguroso en el que se deben conjugar las colecciones, el desarrollo del relato y la manera en que estos serán representados. A partir de la experiencia del Plan de Mejoramiento Integral de Museos Estatales, se entregan claves y principios para elaborar exhibiciones capaces de transmitir mensajes que le hagan sentido a sus visitantes. A la luz de ello, se abordan los pasos que ya ha dado el MHN en esta dirección, como el proceso de diagnóstico de su muestra con distintas comunidades, la estructura de un nuevo guion que busca representar una historia con mayores capas y diversidad, y el desarrollo de ejercicios que incluyen a nuevas voces en la interpretación de la historia.

Finalmente, se plantea que la renovación de los museos no solo es una manera de mantener vigente a estas instituciones, sino también una acción concreta que contribuye a mejorar la calidad de vida de las comunidades y personas.

Museographic Renovations. The Course of Time and the Search for a New Sense

The following chapter discusses the strategies, challenges, and opportunities involved in museum renovation processes. It views museums as dynamic spaces that can easily become outdated and lose their effectiveness as societies evolve. From this perspective, it examines the transformation of the Museo Histórico Nacional and its current efforts to renovate its exhibition narratives.

Creating a new exhibition is a complex task that involves thoughtful consideration of collections, narrative development, and potential representations. Based on the experience of the Plan de Mejoramiento Integral de Museos Estatales (Integral Improvement Plan for State Museums), this chapter outlines key points and principles for developing exhibitions that effectively convey meaningful messages to visitors. In this context, the chapter highlights the progress already made by the MHN in this area, such as the diagnostic process that engaged various communities regarding its exhibition, the structure of the new narrative aimed at presenting a more layered and diverse history, and the development of initiatives that incorporate new perspectives in the interpretation of history.

Ultimately, this chapter suggests that renovations in museums serve not only to keep these institutions current but also represent concrete actions that contribute to enhancing the quality of life for both communities and individuals.

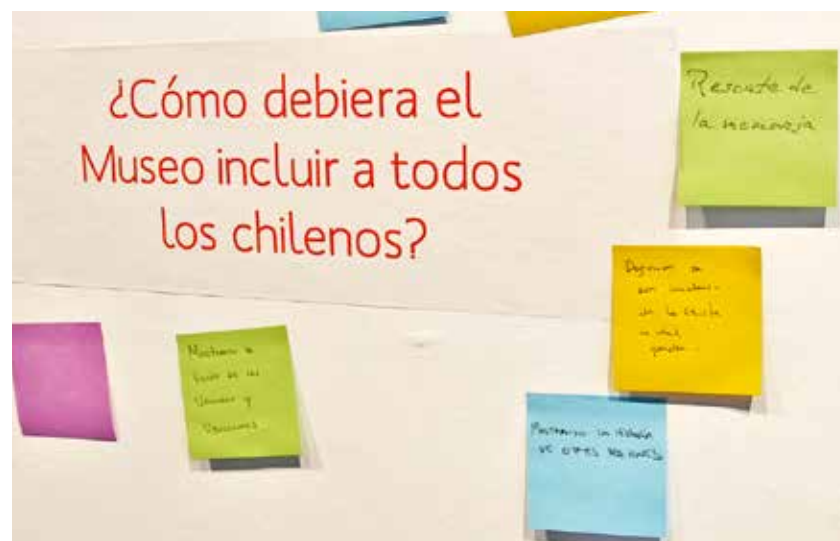
Las definiciones de “museo” y el alcance de su trabajo ha variado en el tiempo posicionándose cada vez con más fuerza como actores relevantes, no solo para el sector cultural, sino que para la sociedad en su conjunto aportando múltiples campos de acción.

Las exhibiciones son uno de los elementos centrales de todo museo, en donde se busca dar cuenta de sus investigaciones, colecciones, ideas y valores. Bajo el alero de un guion curatorial, que selecciona y organiza los contenidos, las exposiciones son espacios dinámicos de comunicación. En ellas, todos sus componentes entregan mensajes a través de distintos medios y lenguajes, inspirando vínculos y promoviendo la construcción de significados comunes a partir de historias individuales, con el desafío de generar pertenencia y la comprensión de procesos sociales complejos.

En una exhibición todo comunica, por lo que cada elemento debe aportar al mensaje central que se quiere transmitir. Esto ocurre con los textos y el modo en que están redactados, las colecciones y su organización, la gráfica, la iluminación y los interactivos, entre otros. Del mismo modo, las omisiones y vacíos se suman al relato, tensionando el discurso y abriendo nuevas posibilidades de lectura.

Pero, como todo, los museos y sus exhibiciones también se transforman y envejecen con el paso del tiempo. A medida que van transcurriendo los años y que los visitantes interactúan con sus espacios, se van deteriorando gráficas, vitrinas e interactivos. Lo que en un inicio fue novedoso y atractivo, comienza a parecer añejo y pasado de moda.

También los contenidos y su relación con las colecciones, enunciados e hitos, comienzan a replegarse hacia un lugar más opaco y mudo. El relato, con su lenguaje, mensajes y



Jornadas para el cambio de guion realizadas en 2013, MHN.

valores, deja de encontrar eco en los visitantes y el objetivo esencial, que es comunicar, ya no se cumple.

Por otro lado, disciplinas como la historia, van cambiando sus objetos de estudio y el lente con el que observan el pasado o una sociedad, proponiendo nuevas fuentes o lecturas, aventurando interpretaciones e interrogantes que terminan por acentuar aún más la distancia entre las personas y los contenidos.

Ya hacia 1994 el equipo del Museo Histórico Nacional detectó carencias en su oferta museográfica y desarrolló un proyecto de cambio de guion que culminó el año 1999. Con posterioridad, entre 2006 y 2007, se hicieron ajustes en los textos y señalética, renovándose además las salas correspondientes al siglo XX. Años más tarde, en 2013, se inició un nuevo proceso de cambio de guion que se sigue desarrollando hasta hoy. Luego de diez años de trabajo, que incluye un diagnóstico minucioso, se plantea crear una exhibición “centrada en las personas y su



Jornadas para el cambio de guion realizadas en 2013, MHN.

experiencia personal del pasado como parte constitutiva de la forma en que se comprende el presente de la sociedad y el compromiso personal con su futuro” (Martínez, 2023, p. 14). Esta declaración supone un cambio radical respecto de la exhibición de los noventa, y un reto enorme desde el punto

de vista conceptual y metodológico. A esto se suma el desafío de crear una exhibición de carácter permanente en la era de la inmediatez y de cambios vertiginosos, lo que exige un ejercicio serio y creativo con mirada de futuro.



Fachada principal del edificio que alberga el Museo Histórico Nacional, MHN.

Había una vez...

...un edificio neoclásico ubicado en la Plaza de Armas que contenía y contaba la historia de Chile. Pero ¿qué historia?, ¿a quién? y ¿para qué?

Tradicionalmente los museos de historia nacional han construido un relato desde la óptica de los vencedores, en donde se da cuenta de lo que permitió la construcción de la nación desde una perspectiva única, muchas veces organizada cronológicamente en torno a las glorias, hitos y héroes de un

país. En este modelo encontramos las crisis y sus resoluciones, los grandes personajes –generalmente hombres–, las guerras, las voces de los próceres y las colecciones, que en distintas épocas y con los ojos de ese momento específico, se seleccionaron para ilustrar y dar credibilidad al relato presentado. La relación con el público se plantea desde una verticalidad formativa, donde el museo enseña y el visitante aprende.

El Museo Histórico Nacional no ha sido la excepción. En 1910, en el contexto del centenario de la Independencia, se montó una exposición histórica en el Palacio Urmeneta, antecedente directo de esta institución museal. Las colecciones correspondían a objetos que, para la época, eran representativos de la “memoria nacional”, recogiendo la idea de nación propia del siglo XIX, donde “la historia de Chile narrada en exposiciones y museos debía ser la de una república que había superado su pasado colonial” (Ponce de León y Correa, 2020, p. 14). Años después el Museo se instaló en Miraflores 50, con una exhibición organizada en cinco salas por períodos históricos: Colonia, Independencia, República y Guerra del Pacífico, dejando de lado los contenidos y colecciones arqueológicas (Ponce de León y Correa, 2020).

En 1982 el Museo se trasladó a su actual espacio, el antiguo edificio de la Real Audiencia. Este porta en sí mismo las capas y tramas que se comenzaron a tejer a partir de la llegada de los españoles a nuestro territorio. En 1609 la Real Audiencia se estableció en el lugar, y luego de dos construcciones destruidas por terremotos, se levantó el edificio actual en 1808. Tras oficial como el espacio de la institucionalidad que ejercía el poder, la justicia y el control administrativo durante la Colonia, dio paso a sucesivas instituciones republicanas, hasta transformarse en 1982 en el hogar del Museo Histórico Nacional. El “contenedor” determinó el encuadre del relato, que



Antigua sala “Los primeros habitantes de Chile”, MHN.



Antigua sala “Descubrimiento y conquista”, MHN.

por muchos años definió los contenidos y su representación en el Museo organizados en torno a la Colonia y ciclos presidenciales republicanos, con una perspectiva cronológica, fechas, personajes y acontecimientos que reforzaban la “historia oficial”.



Antigua sala “La sociedad colonial”, MHN.



Sala “Del Frente Popular a la Unidad Popular”, luego de su renovación en 2006, MHN.

A partir de 1990, con la vuelta a la democracia, el equipo del Museo comenzó a revisar su exhibición, mientras aumentaba la presión para que el guion modificara su relato homogeneizante. Ya no se reconocía ni validaba la voz única de un museo omnisciente y se comenzó a exigir la incorporación de otras historias y miradas, tales como la organización social, la democracia, el enfoque de género, el sujeto popular, la experiencia de las infancias, entre otros. Este desafío se concretó con la colaboración de historiadores e historiadoras que, desde distintas especialidades, abordaron las temáticas y enfoques, para actualizar los contenidos a la nueva realidad desde una mirada experta que pavimentó el camino para futuros trabajos. De esta manera, hacia el año 2006 se inauguró una nueva muestra que, de alguna manera, se hacía cargo de estas deudas y que sigue hasta hoy, con intervenciones o actividades temporales que promueven el diálogo con la exhibición.

Sin embargo, consideramos que el punto de quiebre en el proceso de reflexión ocurrió hace aproximadamente diez años, cuando el Museo dio un giro hacia sus públicos (el actual y el potencial), socializando el diagnóstico de la muestra existente y sus objetivos, para transformarlos en un desafío compartido. Para ello convocó, mediante múltiples procesos, con mayor o menor participación, a miembros de diversas comunidades –escolar, académica, religiosa, política, sindical, empresarial, entre otros– con el objetivo de reflexionar respecto al guion y visualizar caminos para su renovación.

Una nueva exhibición: en la búsqueda de sentido

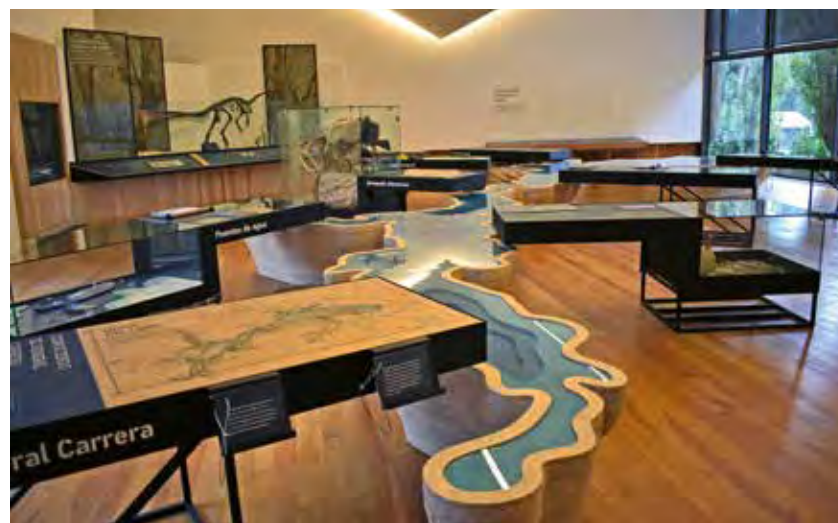
La Subdirección Nacional de Museos (SNM) es una unidad técnica de carácter público, cuya misión es promover el desarrollo armónico y sostenido de las instituciones museales de Chile. Trabaja directamente con la red de

veinticuatro museos regionales y especializados del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, apoyando su gestión y buscando potenciar la identidad de cada uno de ellos, su inserción en sus respectivas comunidades y el trabajo con las colecciones patrimoniales.

Desde hace veinte años la Subdirección lleva adelante el Plan de Mejoramiento Integral de Museos Estatales, con el objetivo de elevar los estándares museológicos y consolidar una plataforma adecuada para la gestión de las instituciones que forman parte de su red. Cada proyecto implica un trabajo radical en los inmuebles, restaurando o construyendo espacios que sean capaces de albergar todos los campos de la acción museal, como depósitos, salas de exhibición, laboratorios, oficinas administrativas, bibliotecas, espacios de mediación, entre otros, además de promover la profesionalización y fortalecimiento de los equipos de trabajo. A la fecha, se han renovado dieciocho museos en once regiones del país, a lo que se suma la creación del Museo Regional de Aysén, en Coyhaique.



Renovación museográfica de Museo Arqueológico de La Serena, Subdirección Nacional de Museos.



Muestra permanente de Museo Regional de Aysén, Subdirección Nacional de Museos.

Desde el Área de Exhibiciones de la SNM hemos podido experimentar cómo los museos y sus proyectos de renovación son capaces de promover transformaciones y contribuir a mejorar la calidad de vida de las personas. La construcción o remodelación de edificios genera cambios en el entorno social, dignificando y revitalizando barrios, generando empleos, reactivando el turismo y otras dinámicas sociales positivas. Una buena exposición, por su parte, es capaz de enriquecer la vida de quienes la visitan al ofrecer espacios para el descubrimiento, el desarrollo de capacidades, la entretención y la socialización. Aportan también a la diversificación de miradas y conexiones, pueden ser fuente de inspiración, de sentido de pertenencia y de comunidad, contribuyendo a mejorar incluso la salud mental de las personas.

Cada proyecto expositivo es un desafío intelectual y creativo único, que conlleva un trabajo riguroso y dedicado junto a los equipos de cada museo para identificar e investigar las colecciones (existentes y potenciales), elaborar el relato de la exhibición y buscar la mejor manera de representarlo

en un espacio determinado. La diversidad de proyectos responde, en gran medida, a los distintos tipos de colecciones, como objetos arqueológicos, obras de arte, artesanías, mobiliarios, piezas etnográficas, fotografías, audiovisuales, entre otros, y a las características de la comunidad en la que está inserta.

Y si bien cada proyecto es único, lo que los une es el propósito de crear exhibiciones que sean capaces de transmitir mensajes y valores que le hagan sentido a quienes las visitan. La experiencia nos ha llevado a proponer principios que orientan nuestro trabajo y que representamos en forma de un decálogo. Así, buscamos que cada exposición sea:

- 1. Significativa.** Presenta contenidos relevantes para quienes la visitan y promueve la apropiación de sus valores.
- 2. Simple.** Los contenidos están presentados de forma clara y concisa, aunque se trate de temas complejos.
- 3. Crítica.** Plantea preguntas, destruye mitos, propone nuevas visiones, motiva el aprendizaje e invita a la reflexión.
- 4. Entretenida.** Es un espacio de educación no formal y una oportunidad para pasarlo bien. Los temas serios no tienen por qué abordarse de manera aburrida.
- 5. Empática.** Entiende y se hace cargo del lugar donde está, para que su propuesta haga sentido a su comunidad.
- 6. Actualizada.** Utiliza información de fuentes confiables, con datos verídicos y vigentes.
- 7. Eficaz.** Comunica los contenidos y valores que se propuso difundir.

8. Accesible. Identifica y atiende las necesidades de los distintos grupos etarios, haciéndose cargo también de la accesibilidad física, cognitiva y sensorial.

9. Inspiradora. Ofrece perspectivas refrescantes y creativas que despiertan nuevos propósitos en sus comunidades.

10. Resonante. La experiencia vivida trasciende el espacio físico y temporal de la muestra, dejando una huella memorable en las personas.

Pero ¿cómo llegar a hacer exhibiciones con estas características?, ¿cómo determinar los mensajes?, ¿cómo afinar el tono? ¿De qué manera se identifica o se decide a quiénes le estamos hablando, qué esperan de esta experiencia o cuáles son las razones por las que vienen o no al museo?

Los caminos para crear exposiciones pueden ser muchos y diversos. Como Área de Exhibiciones trabajamos en un itinerario en cuatro etapas: un primer momento de levantamiento de contexto y diagnóstico, donde los estudios y diálogo con las audiencias son clave. Una segunda etapa está dedicada a la definición del sentido de la exhibición, que llamamos Estrategia interpretativa, en donde se establece de qué se tratará la nueva muestra, sus mensajes centrales, objetivos, finalidad, público objetivo y recursos. Luego, la investigación se profundiza y se avanza en la creación del guion y diseño museográfico. Y, por último, la muestra se materializa con la construcción e instalación de los mobiliarios, colecciones, gráfica, entre otros, y la apertura al público.

El trabajo de diagnóstico, de revisión de los estudios de visitantes y evaluación de la muestra existente es clave en todo proceso. Esto permite identificar quiénes van o no a un museo, sus interpretaciones y sus aproximaciones –o

distancias– con los temas. Por esto, el camino iniciado en 2013 por el Museo Histórico Nacional, abriendo la discusión respecto a su exhibición permanente con diversas comunidades, apunta en la dirección correcta. Con esta acción, la institución deja de ser un espacio monolítico, para transformarse en uno colaborativo, permeable al análisis de, para y con las personas. Esta fue la llave que abrió la posibilidad de concebir una museografía que no solo fuera informativa, sino una capaz de aportar con herramientas para la construcción de una historia colectiva, en la que todos y todas somos parte.

Con este levantamiento se avanzó en las definiciones para la nueva muestra. Se propuso un relato que conjuga elementos cronológicos y temáticos en torno a ocho grandes preguntas que dan forma a “horizontes”. Si bien para el equipo curatorial la elección de este concepto se refiere a la idea de una "coherencia cultural" que permite caracterizar cambios y continuidades (Ponce de León y Correa, 2020, p. 18), consideramos que la elección del concepto entrega una imagen de gran capacidad simbólica y poética que contribuye al desarrollo de su guion, de su museografía y de todos los elementos que la componen.

Según la Real Academia Española, la palabra “horizonte” se refiere al “Límite visual de la superficie terrestre, donde parecen juntarse el cielo y la tierra”; un “Lugar, [...] límite, frontera”, además de “Cada una de las capas que se diferencian en el perfil de un suelo y que son aproximadamente paralelas a la superficie del terreno”¹.

Y es que la propuesta de nuevo guion incluye todo eso. Un viaje a momentos del pasado para ser testigos de encuentros

entre tradiciones y continentes, entre personas, paisajes, etnias y modos de comprender el mundo. Con voces y objetos que se insertan en un espacio ajeno al de su propia historia, donde se vuelven a trazar los límites: nítidos y filosos como cuando miramos la cordillera recortada contra el cielo, borrosa y acuarelada como cuando no se distingue dónde termina el cielo y empieza el mar.

Es un relato de capas estratigráficas, donde las historias, las colecciones y protagonistas se superponen y mezclan luego de los avatares telúricos de la historia. Una narración que ocurre en un marco temporal y en un territorio, pero que al igual que el horizonte terrestre, a medida que se avanza a su encuentro, este se desplaza sin que logremos alcanzarlo jamás, reforzando el sentido de una historia en construcción, inacabada, donde cada uno tiene algo que aportar.

El guion organiza la historia de nuestro territorio –uno culturalmente construido– desde los primeros hallazgos de vida humana en nuestro país hasta hoy, relevando momentos de encuentros y desencuentros con un “otro”. Un otro español o indígena –invadido o invasor, conquistado o conquistador– en una primera etapa de nuestra historia, y nuevos y distintos “otros” encontrados en torno a fracturas políticas, sociales y educacionales.

Se ha establecido también como principio de la nueva muestra –y siguiendo las tendencias de la disciplina histórica– establecer vínculos entre los grandes acontecimientos y la vida cotidiana. Y si bien con esto el problema pareciera estar resuelto, es solo el inicio del desafío, porque estas historias tienen que ser capaces de conectar con esas otras individualidades que habitan el presente y que visitarán la

¹- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: Diccionario panhispánico de dudas (DPD) [en línea], <https://www.rae.es/dpd>, 2.^a edición (versión provisional). [Consulta: 16/07/2024].

exhibición, para componer una matriz social con sentido y que resuene en los diversos públicos.

Y es aquí donde la museografía, como experiencia multidimensional, cobra un rol determinante permitiendo materializar las decisiones curatoriales para que no se queden solo en intenciones, sino que permeen todos los aspectos de la muestra. Las propuestas de los tres primeros horizontes del proyecto museográfico del MHN dan cuenta de la manera en que el propósito de la nueva exhibición se concreta, con textos y títulos que buscan interpelar e identificarse con los protagonistas de otros tiempos (“Nos formamos en movimiento”, “El mundo es uno solo, pero nosotros no”); objetos arqueológicos dispuestos en una gran vitrina de tal manera que refuerzan las ideas de movimiento e intercambio

entre los pueblos originarios; interactivos inspirados en el concepto de curiosidad que guía el segundo horizonte; recorridos que se estrechan y tensionan el encuentro, tomando otro de los conceptos guía definidos por la curaduría, entre muchos otros ejemplos.

Otra de las ideas fuerza que ha guiado la renovación museográfica es crear una narración polifónica de experiencias vitales y particulares del tiempo pasado. En esta línea el Museo ha desarrollado un ejercicio que nos parece sumamente interesante llamado *Patrimonio a tres voces*. Mediante una convocatoria abierta por redes sociales, además de invitaciones individuales, se solicita a las personas –hombres, mujeres, niños, niñas– que interpreten algunos de los objetos seleccionados por el equipo curatorial, representativos del horizonte.



Propuesta museográfica de Horizonte 1 “Pueblos en movimiento”, elaborada por empresa museográfica Sumo, 2022.



Propuesta museográfica de Horizonte 2 “El mundo es uno solo y diverso”, elaborada por empresa museográfica Sumo, 2021.

Con esto, se ofrece de una manera concreta la oportunidad de que personas de cualquier esfera del conocimiento, actividad, credo, edad, condición social, entre otros, se acerquen desde su mirada particular a una colección que tradicionalmente solo podía ser leída o mediada por especialistas. El mensaje es profundo: todos y todas podemos interpretar los objetos, desafiando a los discursos hegemónicos y contribuyendo con el propósito principal de la exhibición, que busca relevar el aporte de las historias personales en la construcción de nuestro pasado y presente.

Los resultados de este ejercicio pueden colaborar con la investigación de las colecciones, planteando interrogantes y aproximaciones novedosas que enriquecerán la documentación de las piezas. Por otro lado, la incorporación de las interpretaciones dentro de la misma museografía



Propuesta museográfica de Horizonte 3 “Tierra de fronteras”, elaborada por empresa museográfica Sumo, 2022.

–como cédulas, textos asociados, interactivos u otros recursos– es también una posibilidad que la museografía aún puede explorar. No hay que olvidar que en una exhibición cada uno de sus elementos comunica, y que la incorporación de estas lecturas personales de los objetos puede transmitir de forma efectiva el mensaje de que todos y todas somos partícipes de la historia, con un relato construido de manera compartida, objetivo central del nuevo guion.

Hacia una historia compartida

A través de estos más de diez años de trabajo curatorial, el MHN ha planteado y desarrollado diversas aproximaciones hacia el trabajo de la nueva museografía: “museo mestizo”, “horizontes”, “patrimonio a tres voces”. En todas ellas está implícita la idea de que no existe una sola visión e interpretación de la historia, ni una sola forma de comunicarla.



Departamento de Educación, Mediación y Ciudadanía con niños y niñas, MHN.

Estos nuevos enfoques complejizan la estructuración y el desarrollo de los relatos, con más énfasis en los procesos y sus distintos ángulos, haciendo visibles las múltiples capas que entrelazan el pasado y el presente. Los héroes se humanizan, los grandes acontecimientos se ponen en contexto y en relación con hechos menos conocidos o que pasaron desapercibidos para los curadores de ese momento. De esta manera, aparecen frente al obturador una inmensidad, hasta hace poco invisible, de hombres, mujeres, niños y niñas con sus múltiples maneras de vivir y comprender la vida, dando cuenta de la compleja trama de la sociedad. No es que necesariamente el mundo haya sido menos diverso o complejo años o siglos atrás, es la capacidad que tenemos como sociedad para darles un lugar, en este caso, en el museo.

De esta manera, se hace presente la historia y su coherencia cultural en los horizontes, pero también sus dicotomías y temas no resueltos representados en el mestizaje. Los relatos se superponen formando un entramado que incorpora no solo información, sino que las sensibilidades y contradicciones históricas y humanas encarnadas en las muchas voces de un objeto. Todo para acentuar el carácter polifónico de una exhibición que debe “cantar a voces” con la certeza de que finalmente, son las personas las que incorporan los últimos acordes del relato de acuerdo a sus propias vivencias, en una celebración de voces únicas y diversas que se entrelazan para crear en cada visita, armonías ricas y complejas.

Bibliografía

- Brochu, L. y Merriman, T. (2002). *Personal interpretation, connecting your audience to heritage resources*. InterPress.
- Carter, S., Gaskell, I., Schechner, S. y Thatcher, L. (2015). *Tangible things, Making History through objects*. Oxford University Press.
- Csikszentmihalyi, M. y Rochberg-Halton, E. (1999). *The meaning of things, Domestic symbols and the self*. Cambridge University Press.
- Falk, J. (2009). *Identity and the museum visitor experience*. Left Coast Press.
- Falk, J. y Dierking, L. D. (1992). *The museum experience*. Whalesback books.
- Fernández, G. (2021). *El lenguaje museográfico*. Lenguajemuseográfico.com
- Hein, G. E. (2004). *Learning in the museum*. Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (1998). *Los museos y sus visitantes*. Ediciones Trea.
- Martínez, J. (2023). Relatos y cultura material: el guion de museo. En *Pueblos en movimiento* (pp. 13 - 21). Museo Histórico Nacional, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- McLean, K. (1993). *Planning for people in museum exhibitions*. Association of Science-Technology Centers.
- Pérez, E. (2000). *Estudio de visitantes en museos, metodología y aplicaciones*. Ediciones Trea, S. L.
- Ponce de León, M. y Correa, M. (2020). Un lugar presente para el pasado. En *El mundo es uno solo y diverso* (pp. 13 - 21). Museo Histórico Nacional, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Simon, N. (2021). *The participatory museum*. Museum 2.0.





CAPÍTULO II:

De imperios, pueblos y fronteras: La construcción de una sociedad híbrida en el Chile colonial (1598 – 1808)

Manuel Correa Serrano, Leone Sallusti Palma, María Ignacia Parada
Bórquez y Triana Sánchez Rubín



De imperios, pueblos y fronteras: La construcción de una sociedad híbrida en el Chile colonial (1598 – 1808)

En este capítulo se abordan los espacios e historias de los pueblos que habitaron el *Reyno de Chile*. Un territorio en definición, donde los diversos mecanismos con que las poblaciones indígena e hispana articularon su convivir fueron formando, poco a poco, una sociedad híbrida.

El relato se inicia con el parlamento de Quilín de 1641, instancia de diálogo entre el pueblo Mapuche y la Corona, que selló el primer acuerdo de paz entre ambos. A continuación, se adentra en el *Reyno de Chile* dentro del contexto imperial, y las diversas maneras y categorías en que la Corona se hizo presente y ejerció su poder en el territorio. También se profundiza en las historias de los pueblos que se emplazaron en los valles, cada uno con sus particularidades e identidades. Y luego la ciudad, desde sus celebraciones en el espacio público hasta la “frontera íntima” de las casas coloniales, donde lo público y lo privado se difuminan. La narración finaliza con la llegada de la carta que anuncia el apresamiento del rey Fernando VII, y con ella, los primeros aires de independencia.

Así, y a través de las colecciones del MHN, este relato se pregunta sobre el vivir de quienes conformaron el Chile colonial. Sobre cómo ocuparon el territorio, y su día a día en un entorno local inserto en una lógica imperial muchas veces lejana. Ello, observando siempre aquellos momentos de intercambio y mestizaje que, de manera paulatina y con el pasar de los años, fueron dando forma al Chile de los siglos venideros.

About Empires, Peoples, and Borders: Construction of a Hybrid Society in Colonial Chile (1598 – 1808)

This chapter examines the spaces and histories of the peoples who inhabited the *Reyno de Chile* (*Kingdom of Chile*). It explores a territory that was slowly being defined, where various mechanisms allowed indigenous and Hispanic populations to coexist, gradually forming a hybrid society.

The narrative begins with the *Parlamento de Quilín* in 1641, a dialogue between the Mapuche people and the Crown of Spain that established the first peace agreement between the two. It then investigates the *Kingdom of Chile* within a broader imperial context, discussing the various ways the Crown was present and exercised its authority over the territory. The chapter further explores the histories of the towns located across the region, each with its own characteristics and identities. The narrative also highlights the urban experience, from public celebrations to the “intimate borders” of colonial houses, where the public and private spheres often blurred. It concludes with the arrival of the letter announcing the imprisonment of King Ferdinand VII, signaling the initial stirrings of independence.

Through the collections of the MHN, this narrative raises questions about the lives of those who formed colonial Chile. It examines how they inhabited the territory and their daily experiences within a local context often shaped by distant imperial logic. Throughout, it emphasizes moments of exchange and miscegenation that gradually contributed to the development of Chile in the centuries to come.

Dicen que Dios no la quiso
por lo yerta y lo lejano,
y la noche que es su aurora
y su grito en la venteada
por el grito de su viento,
por su hierba arrodillada
y porque la puebla un río
de gentes aforesteradas.

Gabriela Mistral, *Poema de Chile*, 1967



Paz entre hispanos e indios en 1641 [fotografía]

Colección Biblioteca Nacional de Chile, Archivo Fotográfico Sala Medina
FB-0983

Acontecimiento de entrada: Parlamento de Quilín

Curalaba no terminó en Curalaba. Los ecos del levantamiento indígena que derrotó a las huestes españolas se sintieron desde 1598 hasta, al menos, 1602. Se acordaron las aguas del río Biobío como la frontera entre lo que se llamó –entre otros nombres– el Estado de Arauco y el *Reyno de Chile*. Cuarenta años después, sin embargo, esa línea imaginaria que los separaba ya no era solo un espacio de conflicto, sino también un punto de encuentro: hacia 1641, en las laderas del río Quillén, se llevaría a cabo el parlamento de Quilín, del que emanaría el primer tratado de paz acordado entre mapuche e hispanos, después de casi un siglo de lucha en Arauco.

Las crónicas españolas nos cuentan que, desde los montes, ciento cincuenta *tokis* mapuche y mil cuatrocientos guerreros desarmados se encontraron de frente a más de mil trescientos españoles, cada uno con su espada o su arcabuz. Tomaron asiento a los lados del río, y el *toki* Antegueno habló a ambos pueblos. Ofreció allí a los conquistadores una rama de canelo jaspeada en sangre de cordero, símbolo de paz, “con tanta confianza y familiaridad como si ayer no hubiéramos bañado los campos con su sangre, y ellos con la nuestra”, escribiría poco después el cronista Alonso de Ovalle (1646, p. 306). Vinieron entonces las celebraciones, que duraron un par de días; y la paz, solo unos pocos más.

Tierra de fronteras (1598 – 1808) es la tercera de ocho curadurías que componen el nuevo guion museográfico del Museo Histórico Nacional. Un recorrido por los espacios e historias de quienes habitaron los muy diversos espacios que componen el actual territorio chileno: lugares en proceso de definición por casi dos siglos que, entre la paz y la guerra, la palabra y la espada imprimieron un nuevo carácter a las relaciones entre los pueblos y el Imperio.

Ordenado a partir de sus fronteras, el recorrido parte con la más grande de todas: aquella de los imperios. A través de los océanos navegaron hombres y mujeres, niños y niñas, pero también cartas, pinturas, leyes e ideas, a la vez que conectaron a Chile, la colonia más lejana del Imperio español, con el resto del mundo. Luego, se continúa con las fronteras del propio territorio: los valles que, separados por cordones montañosos, dieron espacio a una infinidad de pueblos, culturas e historias; una infinidad de Chiles. Posteriormente, se adentra en las ciudades fundadas por las y los hispanos; y los caminos que las unieron, los terremotos que las destruyeron y los piratas que las saquearon. Para terminar, se aborda la frontera más íntima: el mundo urbano, desde sus calles, celebraciones y jerarquías, hasta los patios de sus casas coloniales. Espacios que, aunque muchas veces poco resueltos, hicieron de bisagra entre lo público y lo privado.

Así, desde las grandes geografías a la intimidad de los hogares, los objetos que componen este horizonte buscan retratar una historia desde múltiples escalas, cruzada por las cronologías, los personajes y los eventos. Por las características de la colección, este es un relato territorial que termina en la naciente y transformada vida urbana de fines del siglo XVIII.

Un mundo entre imperios

Para el siglo XVII, el territorio del *Reyno de Chile* –como se le denominaba entonces en los documentos oficiales– se extendía desde el despoblado de Atacama en el norte hasta la frontera del río Biobío por el sur. Hacia el este se extendía por toda la provincia del Cuyo, en lo que hoy es la pampa Argentina, y al oeste limitaba con el océano Pacífico. Sin embargo, debido a la ausencia de hitos que demarcaran el territorio, estos límites fueron siempre variables: su significado

dependía de sus habitantes, pero también de aquello que representaba para el Imperio.

Chile significó muchas cosas en tiempos coloniales. En lo político, por ejemplo, fue una gobernación dependiente del virreinato del Perú, cuyo gobernador representaba el poder del Rey. De la misma manera, acorde a la justicia hispana, Chile fue también un espacio jurisdiccional a cargo de una Real Audiencia, situada primero en Concepción hacia 1567, y luego en Santiago, donde desde 1808 ocupó el edificio en que hoy se encuentra nuestro Museo. Este máximo tribunal de justicia veló por el cumplimiento del derecho castellano, traído desde Europa, y del derecho indiano, su adaptación en América. Ello, aunque en la práctica la ley debió convivir con costumbres locales, como aquellas vinculadas a las cosmovisiones indígenas.

A su vez, en lo militar Chile fue también una Capitanía General: un territorio que se encontraba en constante estado de guerra, y por ello, a cargo de un capitán de tropa. Aunque eran considerados súbditos, el pueblo Mapuche tras la Frontera mantuvo su autonomía frente al proyecto colonial, y por ello, la administración hispana se mantuvo alerta de posibles levantamientos, promovió la conquista de sus tierras y las protegió de invasiones extranjeras.

La Corona tenía otra razón para establecer una Capitanía al sur del mundo. Al ser las últimas tierras del Imperio hispano, la importancia militar del territorio chileno radicaba también en la posesión del estrecho de Magallanes, ruta casi obligatoria para los barcos y galeones que comerciaban alrededor del mundo, y por lo mismo, muy codiciada por otros imperios. Así, en un mundo donde la lógica expansionista era parte sustancial del sistema político, no es de extrañar que Chile sirviera de Capitanía General,



Chili et Patagonum regio (Chile y la región de la Patagonia)

Autoría desconocida

La Haya, 1597

Grabado sobre papel

11,5 x 18,5 cm

Legado de Blanca de Toro Fierro, 2004

MHN 3-40356

aun cuando ello significara un costo más que un beneficio económico para el virreinato del Perú.

Gobernación, Audiencia y Capitanía, estas tres formas de pensar Chile durante la Colonia están estrictamente ligadas a las dinámicas de un mundo imperial. Una escala global, que comunicaba directamente estas tierras al sur del mundo con la metrópoli, es decir, con el corazón del Imperio hispano. Esto, sin embargo, no significa que no hubiese también una cuarta forma de ver Chile que, aunque ligada a España, representaba al poder en su escala más local: el Cabildo.

Con su origen en Europa, el Cabildo fue para las colonias americanas la institución en que los vecinos –hombres de ascendencia española, con casa en la ciudad– podían expresar sus opiniones y propuestas para afrontar asuntos civiles y militares. Contrario a las demás instituciones de gobierno, sus miembros no eran designados por la monarquía, sino elegidos entre sus pares, y aunque en la práctica no siempre fue así –pues la Corona, muchas veces, vendía a perpetuidad los cargos–, ello hacía de esta institución la representante de la voz de los vecinos (Barrientos Grandón, 2004). En parte por esto, las élites locales hicieron del Cabildo, un contrapeso local al poder político de la Corona.

Fundados entre 1541 y 1580, los cabildos de La Serena, Santiago, Concepción, Castro y Valdivia, entre otros, funcionaron como bisagra entre las ciudades y la Corona: impartían justicia en primera instancia, organizaban a las milicias para la defensa de la ciudad, y a través de él, quienes habitaban las colonias elevaban sus peticiones y opiniones a la monarquía.

La Corona impuso su poder en América a través de distintas instituciones, algunas políticas y otras espirituales. El carácter sagrado del poder monárquico trajo junto al imperio de la ley,

el de la palabra de Dios. Durante los siglos XVII y XVIII –e incluso hasta llegado el siglo XX– la Iglesia fue quizás el pilar más importante y poderoso en tierras chilenas. Sus conventos y capillas estuvieron a lo largo de todo el territorio, en lo urbano y lo rural, y desde ellos, religiosos y religiosas supervisaron el cumplimiento de las normas y tradiciones hispanas, al tiempo que evangelizaron en las tierras no dominadas. Ambas, tareas centrales para sustentar el poder del Imperio y su presencia en el territorio nacional.

En este sentido, las ciudades estaban delimitadas por las congregaciones y sus templos: en el caso de Santiago, por ejemplo, al norte estaba el Convento de Santo Domingo, al sur el Monasterio de las Agustinas, hacia el oriente el Convento de la Merced, y al poniente la Compañía de Jesús; y en la periferia, conventos como el de San Francisco, el Monasterio de Santa Clara y la Iglesia de Santa Ana.

El que demarcaran la ciudad no era casualidad. En los límites, los colegios y monasterios podían llegar no solo a quienes habitaban lo urbano, sino también a aquellos que vivían en los alrededores rurales. De esta manera, apuntaban a más público; más feligreses y estudiantes, y con ello, cumplían aún más la misión encomendada.

La baja densidad demográfica existente en todo el territorio se intensificaba todavía más en los entonces llamados “territorios vacíos”, descampados donde el poder de la Iglesia era menor, pero no inexistente. La dispersión propia de paisajes como el Desierto o la pampa, así como la geografía de tierras como aquellas que iban más allá del caudaloso río Maule, hicieron de la evangelización una tarea aún más compleja. Ante el diseminado patrón de asentamiento indígena, las congregaciones religiosas crearon distintos sistemas de evangelización y registro trashumante (Gutiérrez, 2007). El caso

de Chiloé es un buen ejemplo de aquello: allí, franciscanos y jesuitas replicaron las embarcaciones locales, y utilizaron los canales como caminos de costa que les permitieron llevar la palabra de Dios a las distintas islas del archipiélago.

Algo similar ocurrió, también, con la evangelización de las tierras más allá del río Biobío, frontera que obligó a la Iglesia a pensar en maneras distintas de dominación del mundo indígena. Hubo varias y muy distintas, pero de ellas quizás la más importante fue la “Guerra Defensiva”, una nueva forma de conquista territorial a través de la religión. Propuesta por el padre jesuita Luis de Valdivia, esta inusual forma de guerra buscó suspender la encomienda, los servicios personales de las y los indígenas, y la ofensiva militar más allá de la Frontera, para enfocar todos los esfuerzos europeos en la evangelización de sus habitantes.

En un principio fue exitosa: los mismos escritos del sacerdote aseguran que hacia 1612 y tras la aceptación del proyecto por parte de la Corona, celebró junto a otros once misioneros el parlamento de Paicaví, instancia donde un grupo de *tokis* mapuche aceptaron las condiciones del plan defensivo (De Valdivia, 1615). Pero la palabra empeñada no fue duradera, y no solo debido a la rebeldía de las y los indígenas.

Y es que para las y los españoles, la guerra tenía también un sentido económico: la posibilidad de tomar mano de obra esclava con la excusa legal de la sublevación de los pueblos. Así, la paz significaba también una crisis para el mundo hispano. Aunque muchas fuentes indican que nunca se logró detener del todo las excursiones españolas a tierra mapuche en busca de fuerza laboral, lo cierto es que la intención de una “guerra defensiva” se mantuvo, al menos, hasta 1626.

La evangelización, sin embargo, no apuntaba solo a las y los indígenas más allá de la Frontera. En las ciudades y poblados, la religiosidad colonial permeó en espacios muy diversos, como un recuerdo de la omnipresencia de Dios y también de la Iglesia. En un mundo predominantemente oral, el mensaje espiritual debió ser transmitido en una infinidad de formatos, como la prédica y el arte. La estética barroca que vino de Europa fue, en este sentido, muy efectiva. Caracterizada por su exageración y sobrecarga de estímulos, símbolos e imágenes, el barroco adornó los nacientes conventos e iglesias, y debido a su carácter evocativo y educativo, transmitió valores y temores cristianos. En América el barroco tomó nuevas formas. La inspiración local, la escasez de materiales y cierta licencia a raíz de la distancia, dieron origen al arte virreinal, reflejo de un intenso intercambio cultural (Valenzuela, 1995).

Algo similar ocurrió también con la lengua hispana, impuesta a todo el Imperio junto a la religión. Mercedarios, dominicos, franciscanos, agustinos y jesuitas, junto a otras congregaciones religiosas, viajaron a Chile para educar a indígenas e hispanos en ambas materias. Pero como ocurrió con sus creencias y tradiciones, parte importante de la población indígena resistió para mantener sus lenguas, y el diálogo intercultural hizo del lenguaje un espacio rico en hibridaciones culturales. De este modo, muchas de sus palabras están presentes hasta hoy en el habla cotidiano. Usar la palabra “guagua” para referirnos a un bebé, por ejemplo, proviene del quechua; decir “pichintún” para hablar de aquello de lo que queda poco, de la lengua del pueblo Mapuche. Y de ambas lenguas heredamos el que hoy muchos y muchas llamen “michi” a sus gatos.

Chile horizontal

Chile no siempre fue entendido como la larga y angosta franja que conocemos hoy. En primer lugar, porque durante años

incluyó al Cuyo, un espacio enorme hoy perteneciente a Argentina. En segundo lugar, mirar Chile como una larga franja requiere de apreciar un mapamundi, y en estas tierras no había muchos. El territorio en cambio se imaginó y dibujó alrededor de los ríos, de forma horizontal, de cordillera a mar, y de mar a cordillera (Núñez, 2020). Entre los siglos XVII y XVIII cada uno de sus valles transversales era habitado por grupos distintos. En la puna de Atacama, por ejemplo, hombres y mujeres cruzaron las montañas con productos para comerciar, mientras en los valles del Aconcagua y el Maule, pueblos bailaban para alabar a la Virgen y los santos. Las haciendas llenaron la Zona Central, y hacia el sur, la frontera del Biobío permitió espacios de intercambio entre España y el pueblo Mapuche.

A pesar del afán unificador del Imperio, el Chile colonial fue distinto en cada valle, ciudad y en la Frontera. Un caleidoscopio de experiencias que convivieron unas con otras, siempre arraigadas a lo local, y que muestra sus huellas incluso hasta hoy. Así lo explica la profesora Luz María Méndez a partir de las crónicas (2019):

[...] el valle de Atacama o Tacama con sus atacameños; el de Copiapó con los copiapoes, los valles de Huasco y Coquimbo con los diaguitas y coquimbano; [...] el valle del Aconcagua era conocido también con el nombre especial de Chile, y sus habitantes los chilenos; y el del Mapocho habitado por los mapochoes [...] más al sur, los 'indios de guerra' y dentro de ellos los araucanos, en la costa de la actual región de Arauco; además, los tucapeles, purenes, elicuras, manquebuanos, boroanos y otros [...] los de la pampa son los puelches, los huiliches del río Toltén al sur y los chiquillanes en el siglo XVIII. (pp. 207-208)



Virgen de Aranzazú con donantes

Autoría desconocida

Perú, segunda mitad siglo XVIII

Óleo sobre madera

57 x 39 cm

MHN 3-108

1643.

The Figure of a Camel-Sheep, with a Chilese and his Wife.



The Figure of a Camel-Sheep, with a Chilese and his Wife (La figura de un camello oveja con un chileno y su esposa)

Autoría desconocida

Inglaterra, 1704

Grabado sobre papel

12,5 x 22,5 cm

Donación Compañía Sudamericana de Vapores, 1988

MHN 3-2722

Como un camino que va de norte a sur, y a partir de las colecciones del Museo, las siguientes páginas recorren el territorio y cuentan historias de algunos de estos valles, y de los hombres, mujeres, niños y niñas que los habitaron.

Comenzando en el norte, primero encontraremos la Puna, en las alturas de los Andes. Allí, y como lo habían hecho siempre, los pueblos viajaron de un lado al otro de la Cordillera y sobre camélidos sudamericanos, trasladaron parte importante de la cultura andina. Pronto, a ellos se sumaron viajeros y viajeras, que durante la Colonia usaron esas mismas rutas para quebrar el monopolio y comerciar fuera de la Capitanía chilena y del virreinato del Perú.

La Puna, en su inmensidad lejana a la administración imperial, fue también una ruta de escape (Núñez, Sánchez y Arenas, 2013). Por ella, indígenas, esclavos y esclavas huyeron de las duras condiciones del trabajo forzado en minas como Potosí. Se les llamó forasteros y forasteras, y recorrieron las alturas en busca de nuevos lugares donde asentarse, y con ello, de una nueva vida en libertad.

Más al sur, podemos detenernos en valles como el del Aconcagua y el Maule. Cuencas donde, a pesar de los intentos de la Iglesia y la Corona, tradiciones culturales de raíz indígena se entremezclaron con el catolicismo, y dieron origen a prácticas que perduran muchas veces hasta el presente. En el valle del Aconcagua, por ejemplo, la música de flautas y tambores hace danzar hasta hoy a hombres, mujeres, niños y niñas, que honran a la Virgen y los santos con sus bailes chinos. Celebración a la que año a año acuden cientos de personas, y que en 2014 fue reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco.



Traje de encuerado o compadrito
Baile de los Negros del Lora
Chile, 2011
Cuero, papel y madera
128 x 84 x 30 cm
Donación de Juan Pablo Núñez
Maldonado, 2021
MHN 3-25911

Algo parecido ocurre también con la Fiesta de los Negros de Lora, en el valle del Maule. Con raíces en las formas rituales de los pueblos indígenas asentados alrededor del río Mataquito, en ella se celebra a la Virgen del Rosario. Con música y danzas, las y los habitantes de Lora veneran la figura de la Virgen, que según cuentan las historias, fue devuelta en una primera procesión por un grupo de indígenas a las y los españoles hacia 1600.

El valle del Mapocho, al norte, fue el centro de lo que la Corona proyectó como Chile. Aunque su relevancia política fue disputada en varias ocasiones por Concepción o La Serena, lo cierto es que en ninguna otra parte del territorio el Imperio



Cristo de Mayo

Autoría desconocida

Chile, siglo XVIII

Madera tallada y policromada

44,6 x 29,5 x 1,7 cm

Adquisición, 2015

MHN 3-42207

tuvo tanto poder como entre los ríos Mapocho y Maipo, aun cuando la población española era inferior en número a la indígena, la mestiza y la afrodescendiente.

En Santiago se instalaron las grandes instituciones, aquellas que mencionamos al principio. La Iglesia, el Cabildo y la Real Audiencia rodearon la Plaza de Armas con sus edificios que, coronados con campanas, marcaron el paso del tiempo a sus habitantes. Estas también sonaban para celebraciones o emergencias; y deben de haber sonado, por ejemplo, cuando el 13 mayo de 1647, uno de los terremotos más recordados de la historia de Chile destruyó la ciudad. Fue tan fuerte, que las crónicas cuentan que “un desesperado coro de lamentos, de súplicas formado por voces discordantes de hombres, mujeres i niños, se levantaban hacia el cielo”, y que los daños fueron tantos que se pensó en reconstruir la ciudad en otro sitio (Amunátegui, 1882, p. 312).

Más allá de aquello, lo cierto es que al menos nueve terremotos azotaron el Chile colonial, y costaron la vida de más de cuatro mil personas. De ellos, muchas veces, nacieron mitos y supersticiones, como aquella del Cristo de Mayo. Esa misma noche de mayo de 1647, cuando todo Santiago estaba en ruinas, las crónicas cuentan que solo una pared quedó en pie: la de la Iglesia de San Agustín, donde colgaba la figura del Cristo de Mayo. Esta no sufrió daños, salvo la corona de espinas que había descendido de su cabeza al cuello. Intentaron volverla a su lugar, una, dos o tres veces, pero cada vez que lo hacían, la tierra volvía a moverse, y la corona caía otra vez. Desde entonces, el Cristo de Mayo es conocido también como “El señor de los Temblores”, y todos los 13 de mayo se le saca en procesión por las calles del centro de Santiago, para evitar otro terremoto como el de aquella época.

Esta tradición no se ha realizado tan solo en cinco ocasiones desde el siglo XVII: en 1959, en 1984, en 2009, y durante la pandemia del COVID-19, en 2020 y 2021, y casualidad o no, en cada ocasión –al menos hasta 2009– un gran terremoto ha ocurrido meses después.

Aunque Santiago concentrara el poder político, el espacio protagónico de la vida social colonial fue la hacienda. Esta propiedad agrícola caracterizada por ser una unidad económica, social y cultural autosuficiente se consolidó durante los siglos XVII y XVIII –e incluso en los que siguieron– como el espacio más extendido de socialización entre habitantes, así como el gran productor de materias primas.

En los valles centrales hubo muchas de ellas. Solo entre Santiago y Concepción existieron alrededor de quinientas, cada una de 1800 hectáreas en promedio (Collier y Sater, 2016). Allí se criaron aves y ganado, se explotaban minas y canteras, se sembró trigo y se exportó sebo. También fue donde transcurría la vida cotidiana en un Chile que, para entonces, era profundamente rural. La gran mayoría de la población vivía o trabajaba en las haciendas: allí estaba el patrón, quien comandaba la estancia, y toda su familia, así como también indígenas, mestizos, mestizas, esclavos y esclavas.

Durante la Colonia, la hacienda experimentó cambios estructurales que le dieron un carácter particular, perdurable hasta entrado el siglo XX. La alta mortalidad de indígenas encomendados aumentó la compra de esclavos afrodescendientes e indígenas durante el siglo XVII. Sin embargo, cien años después, los peones, en su mayoría mestizos, fueron la principal mano de obra. Libres por ley, aunque rara vez remunerados, el propio ritmo de la producción agrícola los llevó de hacienda en hacienda en busca de trabajo.

Gran parte de la producción de las haciendas se comerciaba con la metrópoli. Para ello, era enviada a Valparaíso, puerto desde donde salía al mar. En parte por lo mismo, es que la larga costa de Chile fue objeto de múltiples asaltos. Barcos, puertos y ciudades costeras fueron atacados por piratas y corsarios, estos últimos muchas veces financiados por enemigos de la Corona. El ya mencionado puerto de Valparaíso, por ejemplo, ardió a manos de Francis Drake en 1578. Meses después, el mismo corsario intentó asaltar La Serena, aunque fue resistido por sus vecinos y vecinas.

A pesar de ello, el contacto de quienes vivían en Chile con europeos que no provenían de España dio pie a un fluido contrabando, que en ocasiones abarató los costos de vida y permitió mayor acceso a bienes controlados por el monopolio real, como armas y bebidas alcohólicas.

El río Biobío fue uno de los espacios más relevantes en la historia colonial chilena. Aquella frontera que, desde el siglo XVI, dividió el territorio en dos. Y es que a pesar de que la guerra nunca se detuvo, el establecimiento del río como límite tras la victoria mapuche en Curalaba permitió nuevos espacios de intercambio y convivencia. A ello ayudaron también los parlamentos que, aunque desarrollados desde antes de dicho hito, hacia inicios del siglo XVII comenzaron a ofrecer resultados.

En los parlamentos se trataron los problemas surgidos de la convivencia fronteriza. En ellos, españoles y el pueblo Mapuche, reunidos alrededor de la Frontera, discutieron, llegaron a acuerdos e intercambiaron regalos, como mantas o *makuñ*, vinos, carnes y monedas. La entrega de dones fue adornada por ritos y ceremonias que destacaron la sacralidad de los acuerdos. Sabemos poco de lo que realmente sucedió en ellos; nuestras únicas fuentes escritas son las

W. Cap. N. Gral

Quedo enterado de la Sup^{or} Orden de V.
de 29 de Octubre ultimo por la q^{ta} ha tenido
a bien Comisionarme para presidir el Parla-
mento gral con los Indios de los Butalmapu
de esta Frontera que ha de celebrarse
este Verano si no se conforman a esperar
haua el siguiente, a cuyo efecto inmediata-
mente la he trasladado al Coronel D. Pedro
Nolasco del Rio previniendole haga enten-
der esta Resolucion a los Caciques principa-
les ya sea congregandolos en la Plaza de
los Angeles, o por medio del Comisario de
Naciones, y no habiendo inconveniente acu-
erde con ellos el parage y tiempo en que
deba verificarse, pasando en consecuencia
a esta Ciudad para asistir a la Junta
de Guerra preliminar que V. ordena
Asi mismo acor-

Cartas parlamento de Negrete

Autoría desconocida

Chile, 1802/1803

Papel encuadernado y manuscrito

31,5 x 21,5 cm

Adquisición, 2023

MHN 3-43527

“[...] ha tenido a bien comisionarme para presidir el Parlamento general con los Indios de los Butalmapu de esta Frontera que ha de celebrarse este verano [...]”, reza este documento que trata de los preparativos del parlamento de Negrete, celebrado entre hispanos e indígenas hacia inicios del siglo XIX.

crónicas y documentos españoles, como, por ejemplo, la correspondencia de los preparativos y conclusiones del parlamento de Negrete de 1803.

Así y todo, la realización de parlamentos no significó acuerdos permanentes (Méndez Beltrán, 2019). Muy por el contrario, lo pactado fue reiteradamente infringido, tanto por los grupos indígenas como por los hispano-criollos. Hacia mediados del siglo XVII, en las fronteras aumentaron las incursiones a tierras enemigas. En los malones, hombres y mujeres del pueblo Mapuche destruyeron asentamientos, robaron armas y ganado, y raptaron mujeres. Lo mismo hicieron los españoles en las malocas, instancias en las que secuestraron niñas y niños indígenas para venderlos como esclavos. Esto último, no deja de ser importante, pues aunque el sometimiento indígena generó debates morales, la esclavitud de quienes eran considerados por España como “indios rebeldes” fue legalizada dos veces en el Chile colonial. Primero entre 1608 y 1612, y luego en 1626, tras el fracaso de la Guerra Defensiva.

Las tensiones alrededor del rapto de mujeres marcaron el conflicto entre los bandos, y alentaron los llamados levantamientos de las tierras. Bajo el mando del *toki* Curiñancu, en 1766, mapuche rebeldes atacaron tres poblados fundados poco antes, y las batallas se sucedieron por más de diez años.

En contraste con las políticas de paz que llegaban de Europa, la élite hispano-criolla incitaba la guerra, pues a través de ella podían asentar el poder local (Méndez Beltrán, 2019). Esta situación de conflicto era relatada en muchas crónicas y cartas que llegaban a España hablando de los horrores de la vida en la Frontera y la violencia Mapuche –omitiendo, con ello, la violencia propia de los criollos–. En parte por esto,

hacia 1603 la Corona autorizó el Real Situado: una subvención económica que, aunque de forma interrumpida, financió un ejército permanente que resguardase la Frontera.

Pero más allá de la guerra o la paz, de las batallas o los parlamentos, la Frontera fue sobre todo un punto de encuentro. Una línea permeable que, aunque muchas veces remarcaba las diferencias, demostró su hibridación, no carente de conflictos. Quizás el ejemplo más claro de ello es aquel que nos entregan algunas monedas conservadas por nuestro Museo: las macuquinas. De fabricación manual y aspecto irregular, fueron monedas ampliamente difundidas en las colonias, pues se fabricaban en América. Circularon en las

Moneda macuquina ocho reales

Real Casa de Moneda de Potosí
Potosí, 1730
Plata acuñada
33,6 mm de diámetro
MHN 3-13944



Moneda macuquina dos reales

Real Casa de Moneda de Potosí
Potosí, 1687
Plata acuñada
27,9 mm alto
29,7 mm ancho
MHN 3-13927



ciudades, y también en la Frontera, donde no siempre fueron usadas solo como medio de cambio.

Tal como se puede observar en piezas como los *trarilonkos*, las macuquinas fueron martilladas y fundidas para dar forma a distintas joyas y adornos. Y ello, a su vez, contribuyó muchas veces a la escasez de monedas en la Frontera. Para el pueblo Mapuche la plata, *lieg* en mapudungun, se relaciona a lo femenino y la luna. Por ello, mujeres y niñas la exhibían en sus cabezas y torsos, mientras los caballos la llevaban en frenas y estribos (Painecura Antinao, 2011).

Frontera adentro, la convivencia varió. Tras el levantamiento de 1598, ciudades como Villarrica u Osorno fueron destruidas y abandonadas. La ausencia del control imperial dio a los pueblos al sur una mayor libertad, y les permitió mantener varios de sus ritos y costumbres, aun tras la refundación de Valdivia en 1650.

Más al sur, una parte importante de las y los españoles que huyeron de las ciudades devastadas llegaron a las costas del hoy llamado archipiélago de Chiloé. Tierra de chonos y huilliche, al poco tiempo la Iglesia envió misioneros a construir capillas y templos –muchas hoy Patrimonio Mundial de la Unesco–, y con ello, a navegar de isla en isla para evangelizar a sus habitantes (Gutierrez, 2007).

Al sur, el cotizado Estrecho que unía los océanos Pacífico y Atlántico, se mantuvo como una de las principales preocupaciones imperiales. Allí, pueblos como el Selk'nam y el Yagán convivieron de forma intermitente con navegantes holandeses, franceses e ingleses. Intercambiaron alimentos y materias primas, lo que se puede observar en diversos objetos, rastro de una interacción pocas veces trabajada por la historiografía. Pese a que fue elaborado a inicios del siglo

XX, este proyectil es ejemplo de ello. Su punta de vidrio, material procedente de Europa, nos permite observar el intercambio material y cultural que existió muchas veces entre navegantes y los pueblos en el Sur Austral.

Así, desde la Puna al estrecho de Magallanes, los distintos pueblos y culturas que habitaban y habitan hoy el territorio chileno nunca estuvieron aislados, sino que en constante contacto. Ya fuese entre ellos, con los poblados hispano-criollos, e incluso con navegantes de otras latitudes de Europa, durante los siglos XVII y XVIII Chile fue, sin duda, un territorio en que las fronteras naturales –valles, ríos y montañas–, se hicieron cada vez más permeables.

La Frontera íntima

Los intereses monárquicos por mejorar la administración de las colonias se tradujeron en medidas que buscaron quebrar la diversidad de expresiones culturales, la desconexión comunicacional entre las gobernaciones y al interior de las mismas, y el patrón de asentamiento al suroeste del Imperio. Ello, se tradujo en el fortalecimiento de los paisajes urbanos entre el siglo XVII y XVIII (Lorenzo, 2014). Y es que aunque el Chile colonial fue rural y disperso en el territorio –un inexacto primer censo realizado en 1778, por ejemplo, arrojó que de las casi 200.000 personas que habitaban el valle central solo 18.000 vivía en Santiago (Araya, 2010)–, la llegada en 1700 de la dinastía de los Borbones al trono, profundizó la política de fundación de ciudades. Solo en Chile, desde 1750, se fundaron y refundaron más de cien.

En este mismo esfuerzo, como forma de unir las ciudades y poblados, así como también en un interés por romper con la lógica horizontal del espacio, se construyeron caminos terrestres. Para ello, se aprovecharon las huellas de los caminos



Proyectil

Pueblo Selk'nam

Zona Austral, inicios siglo XX

Madera y vidrio tallado

77,7 x 3,8 x 0,8 cm

Colección Museo Nacional de Historia Natural

Expedición Martín Gusinde, 1919

MNHN 4344

precolombinos, y se articuló el territorio conectando Santiago al puerto de Valparaíso, y la Frontera en el Biobío. Fue un proceso largo y a pulso: había caminos de distintos tipos, algunos de mayor presupuesto e importancia para la Corona, y otros para uso vecinal. Andar por ellos era lento y muy riesgoso. Hacia 1600, por ejemplo, viajar de Santiago a Valparaíso tomaba dos o tres días, y muchas crónicas indican que cobraba tantas vidas como la guerra (Sanhueza Benavente, 2018).

Caminos y ciudades fueron utilizados por la Corona como estrategia para mejorar el control de las administraciones y poblaciones locales; a través de ellos se buscó extender el poder colonial a territorios hasta ese momento marginados, y con esto, proyectar sobre las colonias su diseño de orden social. Quizás por lo mismo, en las ciudades es donde mejor podemos reconocer aquella jerarquía que clasificó a las y los habitantes de América según su fenotipo: españoles y españolas peninsulares o criollos, indígenas de distintos pueblos, y hombres y mujeres afrodescendientes. También mestizos y mestizas, nacidos del contacto existente entre estos distintos grupos (Contreras, 2016).

Pero a pesar de la escasa movilidad social de este orden jerárquico, existió más contacto entre estos estamentos de lo que muchas veces se piensa. No fue lo común, es cierto, pero hubo excepciones, como las festividades públicas y religiosas (Valenzuela, 2001).

En una sociedad regida por una monarquía cuyo Rey se encontraba a un océano de distancia, y su representante en América, en el Perú, fue la Iglesia aquella que otorgó una identidad simbólico-espacial al territorio chileno. A través de su estética barroca, caracterizada por la exageración y sobrecarga de estímulos, símbolos e imágenes, las celebraciones públicas se establecieron como la principal herramienta de educación y evocación de lo católico y lo monárquico. En estas dinámicas fueron clave conductas no verbales frente a símbolos determinados, como el inclinar la cabeza en reverencia frente al retrato del Rey o de un Santo, o izar una bandera con el escudo del Imperio.

Cruz procesional

Autoría desconocida

Chile, siglo XVIII

Plata laminada, repujada, burilada y cincelada

Cruz: 179 x 23,5 x 14 cm

Base: 23,5 x 14 cm

Perteneció a la Iglesia de San Francisco en Santiago

Adquisición, 1947

MHN 3-1094



Adornadas con ostentosos fuegos de artificio y música, las ceremonias y fiestas dieron forma a un calendario público. Las festividades religiosas, como el Corpus Christi o la Semana Santa, por ejemplo, evocaban la pasión católica, mientras las Juras Reales reafirmaron la fidelidad a un Rey solo conocido a través de pinturas. Más allá de la variedad étnica y las diferencias jerárquicas que la caracterizaban, desde quienes pertenecían a las esferas más elevadas de las élites, hasta los más pobres de la población esclava, todos se reunían al alero del miedo al pecado y las ansias de perdón (Valenzuela, 2001). Las fiestas dibujaron y desdibujaron las jerarquías étnicas en las ciudades. Mientras la procesión separó en orden de aparición a las castas, el carnaval por breves instantes las invertía.

En este contexto destacaron también las cofradías. Actores centrales de toda fiesta religiosa, fueron asociaciones de fieles católicos reunidos en torno a la Virgen o un Santo Patrono. En su origen medieval, estas se organizaban desde los gremios de artesanos, divididos según labor, pero en el Chile colonial aquello mutó a agrupaciones estructuradas según etnias y oficios.

Pese a que esto reforzaba las diferencias sociales, las cofradías fueron también un espacio de comunidad y pertenencia, en especial para aquellos grupos desarticulados o marginados, como indígenas, mestizos y afrodescendientes. Según relata el jesuita Alonso de Ovalle en su *Histórica Relación* (1646), se les permitía a cofradías indígenas incorporar en sus procesiones imágenes, bailes y símbolos de sus culturas de origen:

Al mismo tiempo salen otras dos procesiones allí [...] de Indios de los conventos de S. Francisco, y de nuestra Señora de la Merced, y otra de morenos del convento de santo Domingo, y todas con muy grande aparato de luces, insignias, pendones,

danzas, música, caxas, y clarines, que hazen aquella mañana muy alegre [...]. (p. 167)

Así como las celebraciones, los conventos fueron también, de una u otra manera, espejos de la sociedad colonial. En sus espacios comunes, y bajo una importante jerarquía interna, se reunieron los distintos estamentos, aunque no como iguales.

Allí, religiosas y religiosos rezaron e incluso celebraron festividades católicas con laicos y otros eclesiásticos. Pero en aquel intercambio, se entrelazaron también conocimientos y tradiciones (Millar y Duhart, 2015). Las cerámicas de las monjas de Santa Clara son un buen ejemplo de ello: famosas por su perfume, son el resultado de la fusión de técnicas de religiosas hispanas y saberes indígenas sobre la arcilla local. Los religiosos fueron, asimismo, los primeros educadores hispanos en tierras chilenas. Y es que con la cruz vino también la enseñanza como la conocemos hoy, y los primeros establecimientos nacieron al alero de congregaciones religiosas. La Orden de Santo Domingo, por ejemplo, estableció la primera cátedra hacia 1591, sin bibliotecas ni grandes salones. Casi tres décadas más tarde, esta institución otorgó los primeros grados académicos, aunque solo a hombres de élite, y de sus aulas salieron los primeros licenciados y doctores criollos.

Por otro lado, y tras establecerse en Chile en 1593, la Compañía de Jesús contó con un importante prestigio moral e intelectual, y se transformó con los años en una de las instituciones más influyentes de la época. Formó a destacados intelectuales, como Juan Ignacio Molina –conocido como el abate Molina–, y fue la primera en enseñar bajo un currículo. Esta labor educativa se acabó recién en 1767, cuando su fidelidad al Papa por sobre el Rey les valió la expulsión de tierras hispanas por más de siete décadas.

A ambas congregaciones se sumó, también, la sociedad criolla. Bajo el mismo espíritu, pero desde una visión laica, esta fundó en 1738 la Real Universidad de San Felipe, institución que marcó el panorama educacional chileno hacia finales de siglo.

Pero el contacto entre estamentos iba incluso más allá. Así como en las celebraciones y conventos, las casas coloniales –aquellas de la élite– fueron también un espacio de intercambio entre los distintos grupos sociales. Y es que contrario a la mayoría de las y los habitantes, quienes vivían hacinados en ranchos o precarias construcciones en la periferia de las ciudades, los grandes hogares de la élite fueron un lugar de encuentro; un reflejo de la difuminada frontera entre lo público y lo privado, que marcó el Chile de la Colonia.



Llamador

Autoría desconocida
Chile, siglo XVIII
Cobre fundido
34,5 x 22 x 2 cm
Adquisición, 1914
MHN 3-29797



[Tertulia colonial](#)

Pedro Subercaseaux

Chile, ca. 1915

Dibujo a tinta sobre papel

24 x 26 cm

Donación Marjorie Rodríguez, 1988

MHN 3-1746

Divididas en tres patios, contaron con espacios públicos, abiertos al exterior, y otros privados, hacia el interior (Salinas, 2015). Comenzaban en la fachada, que más que una barrera que separaba la intimidad del hogar y el ruido de la calle, fueron fronteras permeables, con elementos más funcionales que decorativos. Los pilares de esquina, por ejemplo, asumieron un sentido comercial, pues permitían ocupar dichos espacios para la venta de productos. Las ventanas, rara vez con vidrios y reforzadas con rejas de hierro forjado, dieron luz al interior y lo protegieron de los peligros del exterior.

Tras puertas muchas veces coronadas por símbolos, se entraba al primer patio, dedicado al comercio. Decorado, en general, con naranjos y pilares, era el lugar de mayor movimiento en toda la casa, y pertenecía tanto al espacio público como al privado. En él entraban caballos, carretas, carruajes y peatones a comprar productos cosechados en los campos. Por lo mismo es que, a un costado, se encontraba el despacho, donde el dueño del hogar trabajaba en las cuentas, guardaba el dinero de las transacciones, y hacía recibos y otras anotaciones.

Alrededor del segundo patio se vivía la vida familiar. Allí se encontraban los dormitorios, la cocina y el comedor, espacios donde transcurría la rutina diaria de quienes habitaban la casa. A pesar de ser el espacio íntimo del núcleo familiar, alrededor de este patio se encontraba también el salón. Lugar de tertulias y saraos, en él, las y los asistentes compartían mates, jugaban naipes y escuchaban música, mientras sirvientes, esclavas y esclavos servían dulces y bebidas, y mantenían los braseros calientes. Con el pasar de los años, hacia el siglo XVIII, el salón acogió también reuniones que, muchas veces secretas, fueron organizadas por mujeres de élite para compartir ideas diversas que circulaban por el mundo.

Piedra de moler
Autoría desconocida
Chile, siglos XVIII-XIX
Piedra tallada
46 x 25 x 6 cm
Adquisición, 1925
MHN 3-30124



En el tercer patio se desarrollaban las labores domésticas. Allí, con el fogón siempre encendido, indígenas, mestizos, mestizas y afrodescendientes cuidaron animales, cultivaron el huerto, elaboraron longanizas y chicha, y en piedras, molieron el maíz para hacer humitas. Sin embargo, estas tareas no se hacían en las mismas condiciones; mientras algunos eran sirvientes, otros estaban en condición de esclavos (Salinas, 2015). La mayoría de la población afrodescendiente, que hacia 1778 representaba un 12% del total de habitantes de Chile, fue esclavizada (Watson, 2023). También hubo quienes, tras años de trabajo, obtuvieron su libertad, y se dedicaron a oficios como la platería o la zapatería.



Escritorio (Bargueño)
Autoría desconocida
España, siglos XVI/XVII
Madera ensamblada y hierro
84 x 38 x 47 cm
Donación Joaquín Figueroa Larraín, ca. 1911
MHN 3-1210

Acontecimiento de salida: La carta, agosto de 1808

En uno de los tantos salones de dichas casas coloniales, en escritorios y bargueños, los hispano-criollos escribieron cartas. Misivas enviadas a Europa a través de un sistema de correos que, a pesar de su rudimentario funcionamiento, sostuvo la comunicación entre la monarquía y sus colonias. En el siglo XVII, una carta destinada a Europa debía cruzar la Cordillera a lomo de mula, y luego el Atlántico desde Buenos Aires, tardando dos años en llegar a destino. Sin embargo, tras la creación del Correo Mayor de Indias en 1764, demoró solo dos meses (Araneda Riquelme, 2020).

La red de correos conectó a Chile con el resto del mundo. Por ella, viajaron leyes, afectos e ideas que, hacia finales del siglo

XVIII, contaron a las colonias sobre libertad y revoluciones. Fue a través de esta red que, en agosto de 1808, llegó a Chile una carta, que enviada desde España dos meses antes, anunciaba que el rey Carlos IV dejaba la Corona para dársela a su hijo Fernando. Pero otro mensaje venía también en el correo: Napoleón Bonaparte se dirigía a la corte para usurpar el trono. La incertidumbre sobre el devenir del Imperio duró un mes. En septiembre, una nueva carta contaba el encarcelamiento de Fernando VII, y exigía lealtad a José Bonaparte, hermano de Napoleón.

El Rey ya no era más el rey ¿A quién debían entonces lealtad las y los habitantes de Chile?

Bibliografía

- Amunátegui, M. L. (1882). *El terremoto del 13 de mayo de 1647*. Rafael Jover Editor.
- Araneda Riquelme, J. (2020). *Un gobierno de papel. El correo y sus rutas de comunicación en tiempos de la reforma imperial en Chile (1764-1796)*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, ediciones Biblioteca Nacional.
- Araya, A. (2010). Registrar a la plebe o el color de las castas: 'calidad', 'clase' y 'casta' en la Matrícula de Alday (Chile, siglo XVIII). En A. Araya y J. Valenzuela, *América colonial. Denominaciones, clasificaciones e identidades* (pp. 331-362). Ril editores.
- Barrientos Grandón, J. (2004). *El gobierno de las Indias*. Marcial Pons.
- Collier, S., y Sater, W. (2016). *Historia de Chile, 1808 - 1994*. Cambridge University Press.
- Contreras, M. T. (2016). Migración forzada y comercio de esclavos en el Reino de Chile. En J. Valenzuela, *América en diásporas. Esclavitudes y migraciones forzadas (siglos XVI-XIX)* (pp. 77 - 112). RIL editores.
- De Ovalle, A. (1646). *Histórica Relación del Reyno de Chile*. Francesco Cavallo.
- De Valdivia, L. (7 de Septiembre de 1615). Carta a Su Magestad. Concepción.
- Gutiérrez, R. (2007). Las misiones circulares de los jesuitas en Chiloé. *Apuntes para una historia singular de la evangelización. Apuntes, 20(n°1)*, 50 - 69.
- Lorenzo, S. (2014). *De lo rural a lo urbano. Chile en el siglo XVIII*. Ediciones Universidad de Valparaíso.
- Méndez Beltrán, M. (2019). *Cultura y sociedad en Chile. Nuevas miradas a los siglos XVI, XVII y XVIII*. Editorial Universitaria.
- Millar, R. y Duhart, C. (2015). La vida en los claustros. Monjas y frailes, disciplinas y devociones. En R. Sagredo y C. Gazmuri, *Historia de la vida privada en Chile. El Chile tradicional: de la Conquista a 1840* (pp. 126-159). Taurus.
- Núñez, A. (2020). De la memoria y el olvido: el país de las cuencas y la invención geográfica de Chile. *Sinópsis. Sentidos de nación* (pp. 17-27). Museo Histórico Nacional.
- Núñez, A., Sánchez, R. y Arenas, F. (2013). *Fronteras en movimiento e imaginarios geográficos. La cordillera de Los Andes como espacialidad sociocultural*. Geolibros-RIL editores.
- Painecura Antinao, J. (2011). *Charu. Sociedad y cosmovisión en la platería mapuche*. Ediciones Universidad Católica de Temuco.
- Salinas, R. (2015). Población, habitación e intimidad en el Chile tradicional. En R. Sagredo y C. Gazmuri, *Historia de la vida privada en Chile. El Chile tradicional: de la Conquista a 1840* (pp. 11-47). Taurus.
- Sanhueza Benavente, M. (2018). *Por los caminos del valle central de Chile: el sistema vial entre los ríos Maipo y Mataquito (1790-1860)*. Centro de investigación Diego Barros Arana, DIBAM.
- Valenzuela, J. (1995). Aspectos de la devoción barroca en Chile colonial. *Colonial Latin American Historical Review*, 4(3), 261 - 286.
- Valenzuela, J. (2001). *Las liturgias del poder. Celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*. Centro de investigación Diego Barros Arana / LOM ediciones.
- Watson, S. (2023). *La formación de la identidad afrodescendiente y su manifestación en movimientos políticos*. Independent Study Project (ISP) Collection.



CAPÍTULO III:

Tierra de fronteras

Ximena Urbina Carrasco





Tierra de fronteras

En las siguientes páginas se aborda el concepto de frontera como un término que permite comprender distintos procesos y dimensiones del Chile colonial.

El texto reflexiona sobre los orígenes del concepto en Europa y su evolución en el tiempo, primero representado por las tierras “exóticas” del Oriente, y luego por América que pasa a ser una gran frontera móvil. En oposición a la concepción actual de frontera entendida como línea divisoria de Estados, el imaginario del periodo la concibe como un espacio dinámico, móvil y de transición.

A partir de esta visión, se explican distintas fronteras del Chile colonial. Desde aquella representada en la totalidad del territorio entendido como *Finis Terrae*, hasta las zonas internas, en las que se incluyen no solo Biobío, sino también Valdivia y Chiloé. Finalmente, se puede interpretar como espacio de contacto cultural, que se halla en los márgenes de las ciudades y haciendas, e incluso en ámbitos como el doméstico y otros de carácter intangible, como el espiritual.

En tanto clave interpretativa, el concepto de frontera permite reflexionar sobre el territorio a partir de sus zonas de contacto, intercambio y conflicto, caracterizadas por modos particulares de vivir y convivir que marcaron a la sociedad colonial.

Land of Frontiers

The following pages explore the concept of the frontier as a means to understand various processes and dimensions of colonial Chile.

The text reflects on the origins of the term in Europe and its evolution over time. Initially, the frontier was associated with the “exotic” lands of the East, and later, it came to represent America, which emerged as a significant, mobile frontier. Contrary to the contemporary view of the frontier as a strict dividing line between states, the imaginary of that period perceives the frontier as a dynamic, fluid, and transitional space.

This perspective explains the distinct frontiers of colonial Chile, from the broad expanse known as *Finis Terrae* to the internal zones that encompass not only Biobío but also Valdivia and Chiloé. Ultimately, the frontier can be understood as a realm of cultural contact, situated at the edges of cities and farms, and even extending into domestic spaces and other intangible areas, such as the spiritual.

As an interpretative framework, the concept of the frontier allows us to reflect on the territory through its zones of interaction, exchange, and conflict, characterized by unique ways of living and coexisting that shaped colonial society.

*La frontera es la línea que las
aves no pueden ver.*

(Alberto Ríos, *The Border:
A Doble Sonnet*, 1952)

Una frontera no es estática, sino dinámica. El concepto se ha extendido a otras dimensiones del saber, como las fronteras de la medicina y del conocimiento humano. En todos estos casos, se entiende que lo que se busca es empujar el límite.

Opuesta a las precisas divisiones entre Estados de la actualidad, la idea de frontera como zona, y no línea, es más parecida a su concepción medieval y moderna, como lo fueron las “marcas” entre el mundo cristiano y el musulmán. En estos casos, “zona de frontera” es un espacio de transición en que dos o más partes tienen distintos grados de presencia en él. Es fronterizo un espacio cuando una de las culturas o Estados en contacto tiene pretensión de avanzar sobre él y hacerlo suyo, es decir, transformar lo ajeno en propio, por medio de la incorporación de quienes habitan tales tierras, su desplazamiento o simplemente su expulsión.

Así, el concepto de frontera sobrepasa la idea de límite o zona límite entre Estados, ocupando un sentido amplio.

El proceso fronterizo en el continente americano fue muy particular. La frontera atlántica era un mundo por conquistar, del que atraía el oro, las piedras preciosas, las especias, y en general, toda posibilidad de riqueza que prometían las zonas calificadas de exóticas en el imaginario del medioevo. Siempre lejanas, como el extremo Oriente, se les representaba en los márgenes de los mapas para indicar posibles mundos más allá del conocido, hacia los que empujaba la curiosidad (Barra, 2020). Estos eran los bordes de la ecúmene, que se anunciaban con nombres atractivos como Antilia, las “Siete ciudades”, o país de las amazonas. Luego de su “descubrimiento”, las Indias Occidentales pasaron a ser la “nueva frontera” hasta alrededor de 1550, en que se consolidó la conquista española del “Nuevo Mundo”. Más allá de las zonas efectivamente ocupadas por el virreinato del Perú y

el Reino de Chile y también hacia el interior de Sudamérica, todo era una frontera de bordes móviles, porque en América, conforme se producía el avance geográfico y se iban incorporando territorios, lo desconocido se desplazaba más lejos, hacia las zonas que pasaron a calificarse de periféricas en relación a las regiones centrales.

En la etapa fundacional, los europeos llegados al “Nuevo Mundo” sintieron el espacio como tierra nueva. Lo era en el sentido de virgen, pero también por la abrumadora presencia de la geografía en relación con el corto número de colonos. Esto es lo que ha caracterizado a todas las colonizaciones realizadas por Europa: la sensación de superioridad que trae consigo la capacidad tecnológica, puesta frente a un medio que no la exige. Sin embargo, la frontera –como dice Ortega y Gasset cuando habla de la existencia colonial– es también un empezar de nuevo, porque las complejidades metropolitanas se atrofian por desuso, y en cambio se robustecen las reacciones más elementales, lo que produce en el colono un cierto retroceso, una vuelta a un relativo primitivismo. Con ello se rejuvenece la estructura de su existencia, porque la vida se hace más simple en el modo de enfrentarse a la naturaleza (Ortega y Gasset, 1981[1958]).

Frons, frente, frontera y fronterizo

Frontera es una palabra de origen latino, que proviene de *frons*, luego *frontis*, traducido como frente. Como adjetivo, frontero o frontera, significa lo que está puesto y colocado enfrente (para quien lo mira desde dentro, desde “lo uno” en oposición a “lo otro”), y como sustantivo, según el diccionario, quiere decir el extremo o confín de un Estado o reino¹. En la primera edición del Diccionario de Autoridades (1732) el

Columna del Fuerte de Arauco

Autoría desconocida

Chile, siglo XVII

Piedra tallada

227 x 56 cm

Traspaso interno Museo Nacional

de Historia Natural, 1929

MHN 3-1132



¹- Así lo define el Diccionario de la lengua española, de la Real Academia Española de la Lengua.

Cañón

Autoría desconocida

España, siglos XVI/XVII

Hierro fundido

83 x 65 x 22 cm

Donación Bonifacio Vergara, 1914

MHN 3-1128



concepto “frontera” es definido como “la raya y término que parte y divide los reinos, por estar el uno frontero del otro”, y la autoridad que se cita es Luis de Mármol Carvajal, en su libro de 1573, *Descripción general de África*, lib. 1. cap. 23: “En

España se han visto muchos, que han enviado los generales de las fronteras de África”. Pero ese diccionario también fija la definición del adjetivo “fronterizo/a”: “lo que está o sirve en la frontera: como soldado fronterizo, ciudad fronteriza,

etc.". Para ello utiliza la obra del jesuita Alonso de Ovalle, nacido en Chile, publicada en Roma en 1646, que tituló *Histórica Relación del Reino de Chile*: "No se les puede a estos indios corregir sus vicios: así por ser sin comparación más altivos, como por estar de guerra, y ser fronterizos" (Real Academia Española, 1732, lib. 8. cap. 16).

La característica de "ser o estar fronterizo", por tanto, es ejemplificada para el mundo que habla español con el caso de Chile. Para entonces, 1723, la frontera de Arauco o simplemente "la Frontera", no era una "raya o término" sino, como ha demostrado la historiografía, una zona de contacto e intercambio, tanto de guerra como de paz (Villalobos, 1995). Nació como un revés a las armas españolas en diciembre de 1598 –el famoso "Desastre de Curalaba"–, y por largos períodos, durante la existencia colonial de Chile, fue una frontera cerrada que lo limitó al sur por el río Biobío.

La rebelión ante ambas majestades, Dios y Rey, hizo que la corona española tomara la decisión de mantener la gobernación de Chile, pero dándole la categoría de Capitanía General, es decir, al mando de un capitán general de los ejércitos del Rey, que se dispusieron en la ciudad de Concepción, ribera norte del Biobío, para la ofensiva y defensa en los fuertes levantados en ambas orillas de dicho río. Se ordenó a las Cajas Reales de Potosí que enviaran anualmente el dinero para la mantención de los soldados y oficiales de la Frontera, porque de la existencia del Reino de Chile dependía la del virreinato del Perú y sus minas de plata. Chile, por lo tanto, pasó a tener el carácter de una "tierra de guerra" o, como sentenció otro jesuita escritor, Diego de Rosales (1877[1674]), de un "Flandes Indiano" porque, así como España mantenía una larga guerra contra los Estados de Flandes, rebeldes al emperador de España

Manta/ *Wirikankulatrarikanmakuñ*

Pueblo Mapuche

Chile, primera mitad siglo XX

Lana

183 x 172 cm

Donación Aldo Gherardelli, 1981

MHN 3-10006

Lejos de terminar con el conflicto en Arauco, el establecimiento de la Frontera significó nuevas estrategias. Los parlamentos fueron una de ellas, donde hispanos e indígenas discutieron, llegaron a acuerdos e intercambiaron regalos, como esta manta o *makuñ*.





Tabula Geographica Regni Chile (Tabla geográfica del Reino de Chile)

Alonso de Ovalle

Reproducción de 1946, del original de 1646

Grabado sobre papel

47 x 59,5 cm

Adquisición, 1984

MHN 3-28950

y de religión protestante, lidiaba también con su símil en las Indias: Chile.

Así, entonces, la frontera no era igual para todos. Desde el punto de vista de Santiago, la capital, existía la Frontera, tierra de guerra o Estado de Arauco, pero desde la perspectiva del virreinato del Perú, todo Chile era una frontera.

Chile como *Finis Terrae*, confín y término

La idea del acabamiento de la tierra está asociada a Chile desde su conquista. Era el confín austral del Imperio inca y después, del virreinato peruano, que miraba hacia el norte, a Panamá y Colombia, y no al sur; Chile estaba a sus espaldas. La comunicación de España con Chile se realizaba mediante el sistema de flotas y galeones que navegaba entre el Caribe y la Península. A la feria de Portobelo llegaban las mercancías, personas y noticias, y después de atravesar el camino del Darién (Panamá), accedían al Pacífico y navegaban al Callao, y desde allí a Valparaíso. De este modo, fue el territorio más remoto de la monarquía española.

La comunicación era por esa vía. Aunque Pedro de Valdivia, en los momentos fundacionales del reino, imaginó una comunicación directa con España a través del estrecho de Magallanes –navegado por primera vez veinte años antes de su llegada–, y dispuso el reconocimiento del camino entre Chile y el Estrecho, esto se frustró por el clima, los vientos y las corrientes que experimentaron expediciones venidas desde la Península. España cerró la puerta del Estrecho, así como la del cabo de Hornos –explorado por los Países Bajos en 1616– para pasar de un océano a otro. Eso sí, piratas de distintas naciones usaron los pasos interoceánicos para entrar o salir del

Pacífico, y atacar a los puertos de Chile y del Perú (Bradley, 1989).

La furia del encuentro de ambos océanos en el austro hizo que prácticamente el único medio de entrada a Chile fuese la de las embarcaciones provenientes del Callao. Aunque existía la alternativa de comunicación terrestre desde el Atlántico a Santiago, por la vía de Buenos Aires y el paso de los Andes a través de Mendoza, esa era una opción mucho menos usada, al estar restringida a los meses de verano y ser aún más lenta. Por el norte, el desierto de Atacama era una barrera (a pesar de sus oasis precordilleranos) que se salvaba por mar desde el Callao y Arica. Eso sí, la cordillera de los Andes no era un límite político con la Audiencia de Charcas ni con Tarapacá, y no era un obstáculo para quienes vivían o convivían con ella, como por ejemplo, los cordilleranos pehuenches.

Así, todo Chile era concebido como el fin de la cristiandad. Rafael Sagredo, en su *Historia Mínima de Chile*, dice que era un “*Finis Terrae* imperial” por:

su aislamiento geográfico, el enclaustramiento derivado de las condiciones extremas de sus ambientes limítrofes [se refiere al desierto y desmebrada costa austral], así como la dureza de una existencia cotidiana marcada por la constante guerra contra los araucanos y las periódicas catástrofes naturales que lo sacudían, para no referir la endémica pobreza que la transformó en la colonia más pobre del imperio español, hicieron de Chile una sociedad marginal en el contexto del imperio. (Sagredo, 2014, p. 65)

De Chile se ha dicho que es la tierra de los “césares perdidos” (Jocelyn-Holt, 2004). Hemos heredado, en estos dos siglos de independencia, esa autopercepción de estar lejos y ser

diferentes. Quizá eso ha significado que los chilenos tengan una manera particular de mirar al mundo, desde la periferia misma de Occidente.

Territorio y Maritorio

Chile colonial no terminaba por el sur en la frontera de Arauco. La ciudad de Valdivia, con carácter de plaza fuerte y presidio, era un enclave español en el territorio impenetrable más allá del río Biobío, y tuvo una existencia ligada a la vigilancia hacia el Pacífico y, más tarde, a su interrelación con las tierras habitadas por juncos (Guarda, 2001). Más allá, otra isla: la provincia de Chiloé, compuesta de su tierra firme inmediata por el norte y su mar interior (Urbina Burgos, 1983). Al territorio entre ambas, desconocido y habitado por juncos y huilliches, los documentos la llamaron “frontera de arriba”, en cuya retaguardia estaban los fuertes de la tierra firme de Chiloé, Carelmapu, Calbuco y Maullín, también defendidos por soldados pagados por el Rey. En las tierras y con las gentes de la frontera de arriba hubo interacción desde Valdivia y desde Chiloé, mientras que en la frontera de Arauco solo la hubo desde los fuertes del Biobío. A fines del siglo XVIII se intentó abrir la comunicación por tierra entre Chiloé y Valdivia, y se comenzó a vertebrar este territorio al abrirse un incipiente camino y descubrir las ruinas de la antigua ciudad de Osorno (Urbina Carrasco, 2009).

La consideración de la frontera de Arauco como lugar de interacción, pero también de la de arriba, desde Valdivia y desde Chiloé, hace justicia a la realidad colonial. Aquel territorio intermedio no era un vacío, sino que era parte de un Chile real y proyectado, que hoy forma parte del país.

Pero Chile es y era, también, un espacio o territorio marítimo², o maritorio, porque en el paralelo 42°S se rompe la tierra, hasta el cabo de Hornos. En Chiloé, se desarrolló una cultura marítima, con herramientas precisas para aquel maritorio, como dalcas y sachos. De esta manera, el bordemar archipelágico austral fue incipientemente explorado desde la provincia de Chiloé durante el período colonial con diferentes motivos, como evangelizar a sus habitantes y buscar posibles asentamientos ingleses. A ese mundo insular se le llamó las “infinitas islas camino al Estrecho”, y se convirtió en una “frontera móvil” de Chiloé. Sus poblaciones originarias, llamadas genéricamente “canoeros australes” por la historiografía, entraron en contacto tardíamente con la cultura occidental, cuando Chile era ya una república independiente (Martinic, 1992).

Así, se ha concebido a Chile colonial como uno de paz y uno de guerra, limitado por la Frontera. Sin embargo, junto con ella deben considerarse tanto el enclave de Valdivia, la “llave del mar del sur”, como la provincia insular de Chiloé, “capitana de rutas australes” (Hanisch, 1982). Ambas fueron zonas de frontera, desde las que se interactuó con otros grupos indígenas, distintos a los de Arauco: juncos y huilliches desde Valdivia, y veliches, chonos, puelches, poyas, caucahués, entre otros, desde Chiloé. Se entendía era jurisdicción de Chiloé todo el maritorio (archipiélagos magallánicos) y territorio (pampas) hasta el estrecho de Magallanes y más allá.

La frontera como espacio de contacto cultural

La frontera colonial fue un espacio de permanente expansión: los fundamentos de la monarquía española y el sistema colonizador castellano avanzaban en América frente a

²- Este concepto nació en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. *Maritorios de los Archipiélagos de la Patagonia Occidental. Fundamentos de la Escuela de Arquitectura*. Universidad Católica de Valparaíso. Talleres del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas, Santiago, 1971.



COSTUMES OF CHILE, 1786

El Imperio jerarquizó a los habitantes de América según su origen y color de piel. Estos, sin embargo, convivieron en ciudades y haciendas, dando espacio al mestizaje.

Costumes of Chile 1786 (Trajes de Chile 1786)

George Scharf (grabador)

Inglaterra, 1824

Grabado sobre papel

25 x 26,8 cm

Donación Compañía Sudamericana de Vapores, 1988

MHN 3-2726

territorios que todavía estaban ocupados solo por indígenas, o por otros reinos como Portugal e Inglaterra. En este contexto de expansión territorial en Hispanoamérica colonial, en que se iba empujando hacia los confines, se sitúa la existencia del Reino de Chile en los siglos XVII y XVIII.

El confin de un Estado es un límite que separa dos realidades diferentes. Es una sección remota de un algo, hasta que se llega al fin o límite. El límite (*limes*), muchas veces es una línea trazada con precisión, como las fronteras físicas entre Estados, pero también son zonas de contacto e intercambio. Como tales, siempre están en movimiento y son porosas, como lo es por ejemplo el intermareal, situado entre los límites de la bajamar y pleamar. De la palabra *limes* nace *limen* y *limo*, y este último es sinónimo de fango: un área limítrofe entre la tierra y el mar, que lejos de ser una línea que los separa, es un área variable, fluida, de encuentro. Comparecen en el intermareal la cultura terrestre y marítima de los pueblos de las largas orillas de Chile, multiplicadas en el mar interior del bordemar austral. La línea, por lo tanto, es imprecisa y móvil, y conforma un espacio propio

Así, el concepto de frontera permite comprender al Chile colonial como un espacio de activo encuentro cultural y biológico entre grupos humanos distintos, en cuya convivencia se producen intercambios y conflictos, pero donde se va forjando algo sintéticamente nuevo.

En las ciudades chilenas, por ejemplo, estos espacios de contacto interétnico e intercultural eran los márgenes (margo, de lo que proviene también marca –territorio fronterizo– y marco o demarcar), lugares alejados de la plaza de Armas, como lo fue el barrio La Chimba en Santiago. Por su parte, en las haciendas o predios rurales, los márgenes eran los espacios donde se ubicaban las viviendas de los indios de

encomienda, trabajadores libres asalariados y esclavos, todos con sus matices étnicos y múltiples tipos de situaciones laborales. Estas zonas de contacto eran, principalmente, los ámbitos del mestizaje en el campo y en la ciudad.



Puerta

Autoría desconocida

Chile, siglo XVIII

Madera y hierro forjado y remachado

216 x 143 x 16 cm

MHN 3-29775

Campana

Padilla

Chile, 1762

Bronce fundido

45 cm de diámetro

MHN 3-1321



Las ciudades en Chile colonial eran puntos claves reconocibles en un territorio de cultivos, baldíos y bosques, apenas surcados por caminos terrestres que las intercomunicaban. El sentido del hecho urbano en la época de las ciudades hispanoamericanas era el del orden y la racionalidad, de calles rectas tiradas a cordel conformando manzanas generadas por una plaza, que hizo posible la estructuración de un espacio propio y nuevo. Aunque en América, en general, las ciudades no tuvieron murallas que la distinguiesen con precisión del caos y barbarie

externa como en la España medieval, su significado era lo opuesto al del campo o lo rural. Las ciudades fundadas en los comienzos de la Conquista y y luego por la “Política de Fundaciones” en el Chile del siglo XVIII fueron concebidas como triunfos españoles ante espacios vistos como bárbaros y carentes de línea recta (Lorenzo, 1983).

En las casas urbanas eran las puertas las que definían dos espacios: el de la vida familiar, el fuego, la comida, y el estudio; y otro, que era el del patio interior, ámbito del huerto, las gallinas, el taller, y el lugar de las personas del servicio. El espacio exterior, el de la calle, era el de lo público. Las puertas se traspasan por el umbral, “paso primero y principal o entrada a cualquier cosa”, concepto que designa a la parte inferior de la puerta de entrada de una casa, y también proviene del concepto *limes*, porque originalmente era “lumbral”.

A pesar ello, el adentro y afuera en las casas urbanas y rurales podía ser impreciso, porque la vida era, en realidad, la vida pública, centrada en las instituciones reales y eclesiásticas, el Cabildo, el intercambio, y la sociabilidad en la plaza.

En el ámbito religioso, el umbral entre lo terrenal y lo espiritual es algo preciso, pero que puede ser transformado desde un límite a un momento y un lugar de encuentro mediante ritos, ceremonias, actos rituales o liturgias. Las misas dominicales, novenas y fiestas religiosas, entre varias otros, eran los actos que marcaban el tránsito del año y de la vida, en una sociedad en que ser católico era sinónimo de ser persona. En estos actos públicos, así como en los rezos privados, determinadas acciones permiten vincularse con lo invisible, y ciertos objetos se utilizan como instrumentos que traspasan el límite.

Así, las campanas marcaban las horas de los rezos del día y en el Chile colonial era la manera en que sonaba la cristiandad.

Otros ejemplos de estos instrumentos religiosos son figuras de Cristo o de santos, pinturas de escenas religiosas, relicarios, incensarios, e incluso el armario donde se guardaban los objetos sagrados en la sacristía. Estos objetos, debido a su valor simbólico, han sido más cuidados y, por lo tanto, constituyen gran parte de las colecciones de museos como el Histórico Nacional.

La Ciudad de los Césares

Un último caso propuesto para esta reflexión sobre el concepto de frontera como clave interpretativa de Chile colonial, es la Ciudad de los Césares. La creencia en esta ciudad nunca vista, que esperaba ser descubierta en algún lugar del austro americano, fue algo generalizado. De ello dan cuenta distintos documentos de autoridades, diarios de expediciones que la buscaron, y menciones en libros, entre otras fuentes (Estellé y Couyoumdjian, 1968). En ellas se puede ver cómo se dio vida a la ciudad, país o tierra de los Césares, Trapananda, Lin-Lin, ciudad encantada, o población oculta, todos nombres con las que se le conoció, porque sus versiones y ubicaciones fueron cambiando a lo largo de 250 años.

Primero en las lejanas tierras inmediatas al estrecho de Magallanes, la ciudad habría nacido de naufragos españoles, indígenas que los acogieron y minas de oro, plata y otras riquezas. Después, se le situó un poco más al norte, en las tierras a las que se esperaba acceder desde Chiloé, a través de alguno de los ríos de la actual región de Aysén; y luego en la zona del lago Ranco. La creencia nació y renació en distintos momentos de los siglos XVI, XVII y XVIII, reactivada por informaciones dadas a españoles y criollos por individuos de diferentes grupos étnicos del sur de Chile. Encontrarla era importante no solo por su riqueza, sino también para conectar con un grupo de cristianos que estaba a la deriva.



Armario de Sacristía

Autoría desconocida

Chile, ca. 1760

Madera tallada, ensamblada y policromada

228 x 147 x 77 cm

Donación de Luisa McClure, 1934

MHN 3-1060

La ciudad, lejana, incomunicada y náufraga en la Patagonia fue buscada y, aunque nunca se le encontró, se le siguió pensando en el enorme espacio más allá de la frontera con el mundo indígena. En la creencia en ella convergen el límite entre lo real o experimentado con los sentidos, y la verdad transmitida por generaciones, que es lo imaginario (Soler, 2003).

Pero esta idea es también una manera de entender a Chile como zona de frontera, porque la Ciudad de los Césares está vinculada al propio sentido del Reino de Chile: como confín y término de la cristiandad y del conocimiento, y ser una frontera con lo ignoto prolongado hasta un extremo austral no sabido.



Description Corographique de las provincias del Piru Chile nuevo Reyno i tierra firme...

Pedro de Quirós, América del Sur, 1618, publicado en Julio Guillén y Tato, Monumenta Cartographica Indiana, Vol. 4, Regiones del Plata y Magallánicas, Madrid: publicación de la Sección de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1942.

Las lagunas que se ven al sur de Chile, en este mapa, muestran la creencia en la Ciudad de los Césares. Náufragos del siglo XVI, habrían caminado hacia el norte desde el estrecho de Magallanes para asentarse allí.

Bibliografía

- Barra, C. (2020). La curiosidad: una breve aproximación desde la mentalidad europea durante los siglos XVI y XVIII. En *El mundo es uno solo y diverso* (pp. 57 - 77). Museo Histórico Nacional, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
- Bradley, P. (1989). *The lure of Peru. Maritime intrusion into the South Sea. 1598-1701*. Palgrave Macmillan.
- De Rosales, D. (1877 [1674]). *Historia general del reino de Chile*. Flandes indiano. Valparaíso, Imprenta El Mercurio.
- Escuela de Arquitectura, Universidad Católica de Valparaíso. (1971). *Maritorios de los Archipiélagos de la Patagonia Occidental. Fundamentos de la Escuela de Arquitectura*. Universidad Católica de Valparaíso. Talleres del Consejo de Rectores de las Universidades Chilenas.
- Estellé, P. y Couyoumdjian, R. (1968). La Ciudad de los Césares: origen y evolución de una leyenda (1526-1880). *Historia*, 1(7), 283-309.
- Guarda, G. (2001). *Nueva Historia de Valdivia*. Ediciones de la Universidad Católica, Santiago.
- Hanisch, W. (1982). *La isla de Chiloé, capitana de rutas australes*. Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Santiago.
- Jocelyn-Holt, A. (2004). *Historia general de Chile*. Tomo II. Los césares perdidos. Editorial Sudamericana.
- Lorenzo, S. (1983). *Origen de las ciudades chilenas. Las fundaciones del siglo XVIII*. Editorial Andrés Bello.
- Martinic, M. (1992). *Historia de la región magallánica*. Ediciones de la Universidad de Magallanes, 1992.
- Ortega y Gasset, J. (1981 [1958]). *Meditación del pueblo joven y otros ensayos sobre América*. Alianza Editorial.
- Real Academia Española de la Lengua. (1732). *Diccionario de autoridades 1726-1729*, Tomo III.
- Sagredo, R. (2014). *Historia mínima de Chile. Una interpretación actual de los procesos esenciales que han dado forma a la historia de Chile*. Turner Publicaciones/El Colegio de México.
- Soler, I. (2003). *El nudo y la esfera. El navegante como artífice del mundo moderno*. Acantilado.
- Urbina Burgos, R. (1983). *La periferia meridional indiana. Chiloé en el siglo XVIII*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Urbina Carrasco, X. (2009). *La frontera de arriba en Chile Colonial. Interacción hispano-indígena en el territorio entre Valdivia y Chiloé e imaginario de sus bordes geográficos, 1600-1800*. Ediciones Universitarias de Valparaíso y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Villalobos, S. (1995). *Vida fronteriza en la Araucanía. El mito de la guerra de Arauco*. Editorial Andrés Bello.





CAPÍTULO IV:

Hilos viajeros: el imaginario andino en seda y metal

**Ximena Gallardo Saint-Jean, Juan Manuel Martínez Silva y
Emilia Müller Gubbins**



Hilos viajeros: el imaginario andino en seda y metal

En este capítulo analizaremos un objeto clave dentro de la curaduría del Horizonte 3: un poncho colonial de la colección Textil y Vestuario del Museo Histórico Nacional. Expuesto por primera vez en la *Exposición del Coloniaje* de 1873, ha formado parte del Museo desde sus inicios.

El poncho está confeccionado en algodón, tejido a telar y bordado con hilo de seda y metálico. Data del siglo XVIII y pertenece al ámbito virreinal andino. La teoría más aceptada sobre su origen es que se habría confeccionado en Manila por artesanos chinos, bajo un encargo proveniente de la esfera virreinal. Tal como se detallará en las páginas siguientes, constituye un valioso ejemplo del intercambio comercial entre América, Europa y Asia durante el periodo colonial, con Filipinas como un punto clave de conexión.

El carácter intercultural de este textil se manifiesta en los diversos elementos iconográficos que lo adornan. Figuras antropomorfas con vestimenta europea, seres mitológicos de origen occidental, animales del mundo andino, elementos decorativos orientales y el águila bicéfala en el centro, conforman un rico universo visual que, además de testimoniar la circulación económica y cultural del Imperio español, posee un notable contenido simbólico.

Traveling Threads: Andean Imaginary in Silk and Metal

In this chapter, we will analyze a key object featured in the curatorship of Horizon 3: a colonial poncho from the Textile and Dress collection at the Museo Histórico Nacional. This poncho was first exhibited at the *Colonial Exposition* of 1873 and has been part of the museum since its founding.

The poncho is made of cotton, woven on a loom, and embroidered with silk and metallic thread. It dates back to the 18th century and belongs to the Andean viceroyalty. The most widely accepted theory regarding its origin is that it was made in Manila by Chinese artisans under an order from the viceroyalty. As will be detailed in the following pages, this poncho serves as a valuable example of the commercial exchange between the Americas, Europe, and Asia during the colonial period, with the Philippines acting as a key point of connection.

The intercultural character of this textile is seen in the diverse iconographic elements that adorn it. These include anthropomorphic figures dressed in European clothing, mythological beings of Western origin, animals from the Andean world, decorative elements from the East, and a double-headed eagle at the center. Together, they create a rich visual universe that not only reflects the economic and cultural circulation of the Spanish Empire but also carries significant symbolic content.

Una prenda intercontinental

No cabe duda de que este poncho de mediados del siglo XVIII es uno de los textiles virreinales más emblemáticos de la Colección Textil y Vestuario del Museo Histórico Nacional. Se trata de una pieza única, integrada a la colección fundacional del Museo (Alegría et al., 2022), y su valor no solo radica en su excepcionalidad, como uno de los pocos vestuarios del periodo que se conservan, sino también en sus características materiales y en los componentes estéticos que definen esta magnífica obra textil. Perteneciente a la chilena Carmen Quiroga Darrigrande de Urmeneta¹, su procedencia y fabricación proponen más dudas que certezas. En su primera experiencia conocida como pieza de exhibición en el año 1873, en la *Exposición del Coloniaje* organizada por Benjamín Vicuña Mackenna, su origen fue establecido de la siguiente manera en el catálogo publicado para la ocasión: “Un poncho lujosamente bordado i traído probablemente de la China o de Manila en la época que se estableció nuestro comercio directo, con aquellos países (1820-1828)” (Vicuña Mackenna, 1873, p. 78).

Esta primera cita documental se ha ido afirmando posteriormente de forma continua, al ser catalogado en múltiples investigaciones como un poncho de confección oriental, supuestamente bordado por artesanos chinos en el barrio del Parián en Manila en las islas Filipinas, encomendado desde la esfera virreinal limeña (Phipps, 2014; Corcuera, 1999). Efectivamente, los bordados que lo componen presentan elementos ornamentales orientales, en conjunto con personas vestidas a la usanza europea y personajes mitológicos de origen occidental mezclados con animales del mundo surandino. La figura principal

de la pieza, un águila bicéfala multicolor, propia de las representaciones de los Habsburgo, establece uno de los objetivos simbólicos principales de este poncho: celebrar el legado del poderío español en las colonias americanas.

Itinerario de un poncho virreinal

Aunque no sea posible confirmar con precisión por cuáles manos y en qué lugar se confeccionó, sí es posible determinar que este poncho, como ningún otro objeto patrimonial del acervo del Museo, expresa la multiculturalidad latente en la producción textil desarrollada en el virreinato del Perú (Phipps, 2004), al reunir materias primas, técnicas e iconografías provenientes de distintos continentes. Sus imágenes y colores en hilos metálicos y de seda ponen de manifiesto la existencia de un intercambio global que permitió la confección y comercialización de diversos productos, como son los textiles de exquisita manufactura que circularon entre América, Europa y Asia.

La pieza muestra una evidente relación comercial y cultural con Oriente, en un contexto en que los bienes chinos formaron parte del vocabulario textil y sartorial de las Américas (Phipps, 2014). Entre los siglos XVI y XIX, existen numerosos testimonios de viajeros europeos que dan cuenta de la activa relación entre el Imperio chino y la América virreinal, y del interés por transar sus mercancías. Uno de ellos fue el comerciante y aristócrata francés Guy de La Barbinais Le Gentil, quien después de visitar Chile, se dirigió al Perú, donde zarpó en una nave comercial francesa hacia China. En su viaje, publicado en 1728, dio a conocer extensamente su experiencia en el Imperio chino, como en el Oriente en general, dando cuenta que: “Todos los viajeros coinciden en

¹- Nació en San Juan de la Puntilla, en el valle del Elqui en 1812. El 7 de junio de 1832, se casó con el empresario minero, político, José Tomás Urmeneta, falleciendo en 1897.

que China es un país que abunda más que ningún otro en todo lo que puede contribuir a hacer la vida cómoda e incluso deliciosa” (La Barbinais Le Gentil, 1728, p. 2).

Si bien a comienzos del siglo XVIII el comercio entre las grandes potencias europeas estaba monopolizado por Francia, fueron España y Portugal en el siglo XVI, los que desarrollaron una estrecha relación comercial con China y Japón. En dicho periodo, llegaron a las costas de las islas y los imperios de Asia Oriental, tras décadas ininterrumpidas de expansión territorial y comercial en América (Ollé, 2022). Para Portugal, esto se vio facilitado por la formación de enclaves que se construyeron desde finales del siglo XVI, como lo fueron el establecimiento de Goa en la India, y Macao en China, entre otros.

En el caso de España, desde 1565 hasta 1898 se estableció en el archipiélago de las Filipinas, incluidas las islas de Mindanao y Joló. Durante el periodo virreinal, el archipiélago formó parte de la administración del virreinato de Nueva España, con el estatus político de Capitanía General de Filipinas. También se instalaron enclaves en varias islas de Oceanía, como la isla de Guam. A su vez y por un período breve, desde 1626 a 1642 se establecieron en el norte de la isla de Taiwán, creando la Gobernación de la Formosa, con el propósito de comerciar con China.

Sin duda las Filipinas fueron la gran puerta de entrada del Imperio español en Asia. Con la expedición de Fernando de Magallanes y su muerte en la batalla de Mactán el 17 de marzo de 1521, se conoció su existencia por parte del mundo europeo. Pero fue con la empresa de Miguel López de Legazpi en 1565, proveniente desde el virreinato de la Nueva España (México), que comenzó la presencia hispánica en las islas Filipinas. La ciudad de Manila se fundó por Legazpi en 1571 y rápidamente se convirtió en la ciudad hispana más importante de Oriente,

tanto por su comercio como por su actividad evangelizadora y cultural. Así, la fundación de la ciudad determinó el punto de conexión entre el Imperio hispánico y el chino.

Una de las formas de contacto fue el intercambio monetario, a través de la plata. Para el virreinato de Nueva España, este mineral era abundante y barato, no así para China, que le era escaso y caro, por lo que las remesas de plata mexicana automáticamente subían de precio al entrar en contacto con el comercio chino (Folch, 2013). Además, tanto España como Portugal se enfrentaron con un tipo de comercio que desconocían, en palabras de Dolores Folch (2013):

El sistema productivo chino era entonces el más moderno del mundo, y estaba animado por un espíritu empresarial –especialmente importante en Fujian, acumulado desde la época de los Song– que le permitía adquirir, manufacturar y distribuir todo tipo de productos con el máximo beneficio. (p. 15)

Se suma a esto que después de la victoria de Lepanto en febrero de 1572, el mismo Felipe II ordenó al virrey de Nueva España, Martín Enríquez, el envío de una expedición desde las Filipinas a cargo del capitán Juan de la Isla, a descubrir, reconocer y abrir rutas comerciales con China (Ollé, 2022). De este modo, el establecimiento hispano en las Filipinas fue lo que posibilitó el comercio entre el Imperio español y el chino. Comerciantes asiáticos crearon un enclave comercial en Manila, que se denominó El Parián, como también las autoridades hispánicas crearon un sistema de comercio a través de una flota de barcos que unió comercialmente a China y las Filipinas con el virreinato de Nueva España, y de ahí con la metrópoli en Europa. Este sistema de flota comercial naviera se llamó el Galeón de Manila, además de otras denominaciones como Nao de China o Galeón de Acapulco. Las naves se tardaban

alrededor de tres meses en cubrir el trayecto entre Acapulco y Manila, con escala en el puerto de Umatac al sur de la isla de Guajam (Guam), archipiélago de los Ladrones (Las Marianas). El regreso a Manila desde Acapulco demoraba cinco meses, debido a las corrientes marinas (Ollé, 2022). El uso de esta ruta, realizada por primera vez en 1565, se extendió por dos siglos y medio, y en general se hacía una o dos veces al año. Los barcos no sólo arribaban a Acapulco, sino también a Bahía Banderas y San Blas, ambas en Nayarit, y al Cabo San Lucas, en la Baja California.

Este comercio significó una relación estrecha entre los artesanos y comerciantes chinos, quienes instalados en Manila, fueron denominados por los filipinos como *Sangleys* (chino), y posteriormente se situaron en la América virreinal, tanto en México como en Lima. En 1588, el obispo de Manila, fray Domingo de Salazar, dio cuenta de la actividad comercial en la ciudad y la importancia de los comerciantes chinos en ella:

Hay mercado público en la Plaza de Manila todos los días de cosas de comer, como gallinas, puercos, patos, caza de venados, puercos de monte y búfalos, pescado, leña y otros bastimentos, y hortelizas y muchas mercaderías de China que se venden por las calles. Cada año llegan de China a Manila 20 navíos o más de mercaderías, cada uno con 100 hombres o más, que tratan en Manila desde noviembre hasta mayo, siete meses en los que comercian, y después regresan. [...]

Mediante ese comercio, los unos y los otros se van aicionando (sic) a nuestra amistad y trato y se van convirtiendo muchos de las dichas naciones. Y de esta tierra llevan para la suya reales de plata, oro, cera, algodón y palo para tintas y caracoles menudos, que es como moneda en su tierra y de mucho provecho para otras cosas y los estiman en mucho, y

lo que ellos traen es seda en seda labrada y rasos, damascos negros y de colores, brocateles y otras telas, de que ya es muy común la noticia, y mucha ropa de algodón blanca y negra y los dichos bastimentos. (De Salazar, 1588, citado en García-Abásolo, 2013, p. 16)

El virreinato de Nueva España no fue el único espacio geográfico de distribución de los productos venidos del Oriente, la capital virreinal del Perú también lo sería en una menor escala. Lima se convirtió en un lugar para el almacenaje y distribución de sedas y lozas provenientes de China. En especial, hubo preferencia por la seda, artículo que no se producía en la región (Bonialian, 2016).

Los coloridos y brillantes bordados confeccionados en este material presentes en el poncho del Museo Histórico Nacional, ponen de manifiesto esta fuerte conexión oriental, pero su diversidad iconográfica y soporte material han dado paso al planteamiento de otras hipótesis sobre su lugar de creación y autoría. Por ejemplo, para Elena Phipps:

[...] el bordado probablemente se había realizado en China, por encargo para esta prenda, a la que se le pudo haber ajustado el escote y terminado como poncho una vez que llegó a Lima. En otros casos, las prendas se confeccionaban primero y luego se enviaban a China para ser bordadas. Después de que Felipe V, rey de España (1700-1746), adoptara el estilo borbónico francés de llevar chalecos y pantalones con bordados elaborados, la moda se impuso también en las colonias españolas. Esto dio lugar a la observación de que en México “los grandes hombres, muchos de ellos... envían sus prendas a China... para que las borden”. Además, artesanos asiáticos fueron traídos a México y Perú para ejecutar trabajos especializados no sólo en textiles sino también

*en otras artes decorativas, incluyendo biombos y muebles pintados*². (2014, p. 36)

En conjunto con aquellos bordadores de origen extranjero, las y los españoles también aprovecharon el talento manual existente en sus colonias. Artesanos andinos incorporaron técnicas españolas e italianas, incluyendo el uso de hilos metálicos en sus trabajos (FAMSF, s.f.), materia prima importada desde España, (posiblemente manufacturados a partir de metal exportado desde América) (Phipps, 2014). Por ello, sin descartar el influjo oriental en la ornamentación, otra posible interpretación declara que la factura de la tela color azul podría haber sido confeccionada en el ámbito surandino, en algún obraje típico de la América virreinal. El algodón fue uno de los textiles más importantes confeccionados en el “Nuevo Mundo”, y se usaba de manera local pero también internacionalmente, ya que existían numerosos talleres especializados en todo el territorio (Phipps, 2014). Sin embargo, es importante aclarar que la Corona española no siempre estaba dispuesta a competir comercialmente con sus colonias, sino más bien buscaba que estas fuesen “principalmente productoras de materias primas, compradoras de tela y de productos textiles manufacturados” (Cruz, 1996, p. 102).

Materialidades y técnicas en detalle

Este poncho del siglo XVIII perteneciente al ámbito virreinal andino, está conformado por tres franjas de tejido en ligamento tafetán, confeccionado en telar indígena

de cuatro palos, en algodón hilado a mano y teñido en hilado. Estas franjas fueron tejidas entre sí previo a la ejecución del bordado. Como se señaló anteriormente, el algodón utilizado en la elaboración del tejido base es probablemente de origen americano, recurso abundante en la zona desde tiempos precoloniales (Solórzano, 2021). En todo su contorno lleva un galón tejido en lana e hilos metálicos entorchados.

La decoración del poncho fue principalmente ejecutada por el uso del bordado como técnica suplementaria de ornamentación en los textiles. Estos espléndidos adornos denotan la experticia de artesanos bordadores que bien podrían haber sido de origen chino o indígenas de la zona que hubiesen aprendido la técnica. En cuanto a su ejecución, los bordados fueron elaborados con hilos de seda de diversos colores e hilos metálicos plateados y dorados. En la mayoría de los bordados de seda se usó punto de satén, y se pueden encontrar algunos detalles con puntada conocida como “nudo de Pekín”.

En cuanto a los exquisitos bordados de hilos de plata laminados y entorchados, se usaron distintas técnicas. Algunos son planos, y en ellos se usa hilo en forma de laminilla en bordados de una cara. Otros se presentan en relieve, en los que se puede reconocer el punto llamado de ladrillo. Tanto los bordados en seda como aquellos en hilos metálicos son de una gran riqueza y calidad, dando esplendor a la prenda y una gran belleza estética que la hace resaltar sobremanera en la colección de textiles del Museo Histórico Nacional.

2- “...the embroidery had likely been done in China, commissioned for this garment, which may have been fitted with its neckline and completed as a poncho once it arrived in Lima. In other cases, garments were constructed first, then sent to China to be embroidered. After Philip V, king of Spain (r.1700-1746), adopted the French Bourbon style of wearing elaborately embroidered waistcoats and breeches, the fashion took hold in the Spanish colonies as well. This prompted the observation that in Mexico 'great men, many of them..., send their garments to China... to be embroidered.' In addition, Asian craftsmen were brought to Mexico and Peru to execute specialized work not only in textiles but also in other decorative arts, including painted screens and furniture. (Traducción del autor), Phipps, op. cit. p.36.

El poncho en América: algunos usos y significados

Este tipo de prendas, de gran lujo e intrincados diseños, era utilizado principalmente por hombres, en diversas festividades y celebraciones públicas durante la Colonia, especialmente en procesiones del Corpus Christi o en eventos de carácter político, como la llegada al continente de importantes peninsulares o la conmemoración de la muerte de monarcas españoles (Phipps, 2004). Esta amplia pieza textil se transformaba en el lienzo perfecto para denotar riqueza y poder, al adornar con suntuosidad el cuerpo humano y también otorgar un cierto cosmopolitismo.

En el caso de este poncho, su ostentoso exotismo (Phipps et al., 2004) investía al usuario con gloria y honor. En los hombros del portador se posaba un pequeño mapamundi compuesto por flores, animales, personas y seres mitológicos provenientes de diversos contextos naturales y culturales. Bajo este fastuoso adorno textil, el hombre de élite, vestía según el canon europeo de impronta francesa, añadiendo nuevas referencias al vestuario masculino colonial.

La historiadora Isabel Cruz declara el amplio alcance de este tipo de prenda-símbolo,

el uso del poncho fue uno de los testimonios fundamentales del proceso de aculturación en el vestuario, susceptible de sintetizar y de aunar las prerrogativas del individualismo y la pertenencia a una colectividad, la praxis de la utilidad y el vuelo estético, fundidos en la confección artesanal. (Cruz, 1996, p. 147)

Esta clase de indumentaria, definida principalmente como un textil de forma rectangular, abierto a los costados y con un orificio para pasar a cabeza, fue ampliamente utilizada

durante el periodo colonial por sujetos de todo estrato social. Identificada por su uso y utilidad, su estilo y ornamentación fue mutando en el largo periodo histórico en que ha sido utilizada. De sus orígenes no hay acuerdo entre las y los investigadores, pero sí hay consenso de su gran importancia y diversidad en todo el continente americano hasta la actualidad, conformando “el patrimonio cultural de nuestros pueblos” (Corcuera, 1999, p. 20). Se han elaborado ponchos de toda materialidad y diseño, para todo tipo de climas y territorios siendo especialmente favoritos en Chile, considerada como la “patria del poncho” (Montell, 1925).

Su extensivo uso en la sociedad virreinal chilena, cuya descripción empieza a ser clara recién en la segunda mitad del siglo XVII (Alvarado y Guajardo, 2010), fue registrado por reconocidos cronistas del período, como Alonso de Ovalle (Alvarado y Guajardo, 2011), Diego Rosales y el naturalista Juan Ignacio Molina. Sin embargo, serían los españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa, quienes en 1794 y según Cruz, harían la más exacta descripción de los ponchos usados por los habitantes de Concepción, “tan rica en detalles que casi permitiría fabricarlos nuevamente, ateniéndose a la pura letra” (Cruz, 1996, p. 67). Aquí un extracto de este relato vestimentario:

Un ropaje de suyo tan sencillo, y uniforme distingue las personas, y sus calidades: pues según la obra que tiene, así es su costo: en unos de abrigo, en otros de decencia, y en otros de gala; y los hay de todos precios desde cuatro, o cinco pesos hasta ciento, y cincuenta, o doscientos: su diferencia consiste en la fineza del tejido, y realce, y calidad del bordado, que los guarnece, o en las labores primorosas, que adornan, y hermosean la tela, las cuales son comunes en todos, a excepción de aquellos, que se hacen para bordar: su materia es lana, y los indios los que los fabrican con un

doble tejido: la mayor parte de ellos tienen el campo azul, y labores azules, y coloradas, y también de otros colores. (Ulloa y Juan, 1748, p. 307)

Además de destacar la ubicuidad de esta prenda en nuestro país, los viajeros hispanos dieron cuenta de que el poncho era utilizado por prácticamente la totalidad de la población:

...aquella gente pobre, o de la campaña, a quienes llaman guasos, no los dejan más que para dormir; ni les estorba para hacer cualquier trabajo, porque terciando los dos costados sobre los hombros, o echando por encima de ellos la falda delantera a las espaldas, les quedan libres los brazos, y desembarazado todo el cuerpo. (Ulloa y Juan, 1748, p. 307)

Esta prenda seguiría siendo descrita a lo largo de todo el siglo XVIII en aquellos intentos por caracterizar a la indumentaria de nuestro país, incluyendo los relatos de los franceses Amédée François Frézier y La Pérouse. En la joven República, el poncho también llamaría la atención de nuevos observadores, ya que esta pieza textil, según Isabel Alvarado y Verónica Guajardo (2011), se había convertido en una prenda distintiva del chileno, siendo la mayor parte de estos tejidos elaborados por mujeres y usados tanto por señores, indígenas, campesinos y pueblerinos, solo diferenciados por la riqueza de la tela y la ornamentación (Alvarado y Guajardo, 2011). En el año 1822, la inglesa María Graham dio cuenta de la fuerte asociación entre el poncho y la cultura ecuestre, relación que también fue ampliamente representada visualmente en los albores de la nación:

Cuando el chileno monta a caballo, cosa que hace cada vez que la ocasión se le presenta, usa como abrigo el poncho, que es una prenda de vestir exclusiva de la América del Sur: es un pedazo de paño cuadrado con una abertura en el

centro, lo bastante ancho para dejar que pase la cabeza, y en particular es muy conveniente para andar a caballo, porque deja los brazos libres y protege completamente el cuerpo. (Graham, 1916, p. 168)

También en Chile, los mapuche, como excelsos jinetes, serán notorios usuarios de ponchos de lana, conocidos como *makuñ*. Estos son confeccionados únicamente por mujeres para maridos, hijos o yernos, y en ellos se colocan íconos que dan cuenta de la posición social de estos hombres en la estructura social indígena (Alvarado y Guajardo, 2011). En el siglo XX esta prenda fue adquiriendo nuevos significados culturales y políticos, asociándose con huasos y *hippies*, y todavía sigue siendo hasta nuestros días una pieza fundamental del clóset de los y también, las chilenas.

En el siguiente apartado exploraremos el universo iconográfico de esta prenda. Se analizarán las distintas figuras que la adornan para descifrar parte de sus significados y su relación con las culturas que le dieron origen.

Poncho
Autoría desconocida
Ámbito virreinal
andino, siglo XVIII
Algodón tejido a telar, bordado
con hilo de seda y metálico
180 x 136 cm
Donación
Carmen Quiroga, 1873
MHN 3-32686







Hombre

Entre los múltiples bordados, es posible apreciar una pareja, perteneciente al estrato alto de la sociedad virreinal. El pelo de color amarillo indica que son individuos de ascendencia europea, ya que según Elena Phipps (2004), andinos nativos hubiesen sido representados con cabellos oscuros. Tanto la figura masculina como femenina (esta última explicada en el cuadro siguiente) visten indumentaria de influencia principalmente francesa, propia de mediados del siglo XVIII. Es interesante poner de manifiesto la opulencia de las élites peruanas durante el periodo, consideradas en la época uno de los grupos sociales más ricos del mundo. Los hombres bordados están vestidos con las últimas tendencias definidas por el uso de la casaca; una chaqueta larga sin abrochar que iba extendiéndose sobre las rodillas con amplios bolsillos y colas, que contaba con voluminosos puños doblados sobre las mangas, aquí elaborados en lujoso hilo metálico (Gámez, 2022). Debajo de este abrigo y totalmente abotonada, se usaba la chupa, luego calzones estrechos en las piernas, medias de seda ornamentadas, y zapatos con hebillas. Sobre la cabeza, un sombrero de ala ancha, elaborado en fieltro o cuero ribeteado con plumas.

Mujer

La figura femenina también representa una mujer muy sofisticada, sobre todo si apreciamos que su traje está elaborado mayormente con diversas técnicas de bordado en metal plateado y dorado. Su vestido no es una copia idéntica de los modelos foráneos que determinaban las modas occidentales durante el periodo; por el contrario, su indumentaria de carácter local (Beltrán-Rubio, 2022), distaba de imitar a cabalidad la utilizada por las cortes europeas. En primer lugar, la falda de las mujeres en Sudamérica era mucho más corta y dejaba entrever, de manera escandalosa según moralistas y autoridades eclesiásticas, los tobillos y las pantorrillas (Cruz, 1996). Esta innovación autóctona iría acentuándose y, en la medida que fue avanzando el siglo, las faldas se englobarían mostrando las piernas como nunca antes en la historia de las modas femeninas. Esta variación tan original de parte de las mujeres americanas se dejó atrás con la independencia de las colonias, instalándose nuevamente, por lo menos por un siglo más, la adaptación rigurosa de estilos europeos.





Sirena musical

(Colaboración de Amparo Fontaine Correa)

Tras la conquista del "Nuevo Mundo", aumentaron notablemente los relatos sobre avistamientos de sirenas. Paralelamente, en el mundo andino proliferaron sus representaciones, las cuales se pueden interpretar de múltiples formas. Algunos historiadores atribuyen su origen a la superposición de cosmovisiones europea e indígena, señalando la posible existencia de deidades similares en el lago Titicaca (Gisbert, 1980), mientras otros destacan la implantación de la tradición iconográfica medieval (Vila da Vila, 2016) y la cosmología platónica (Rodríguez, 2007), donde las sirenas cantaban en las esferas celestes simbolizando la armonía del universo. Estas criaturas suelen encarnar los poderes mismos de la música, más allá de su asociación con los peligros marítimos y el placer carnal.

Asimismo, las cuatro sirenas que aquí tocan vihuelas o guitarras barrocas –o quizás charangos–, animan una escena de música y baile, y hacen danzar a humanos y felinos feroces. Vistiendo tocados indígenas y sin rasgos sexuales acentuados, cada sirena musical está emparejada con otra posiblemente masculina de cola bífida; quizás una versión marina del hombre follaje. A la vez europeas, asiáticas y andinas, las sirenas encarnan el entretrejo de trayectorias comerciales, imperiales y materiales que componen la existencia misma de este poncho.

Hombre follaje

Los orígenes de este motivo decorativo están inspirados en la tradición renacentista italiana, especialmente en aquellas representaciones simbólicas de motivos grotescos, que posteriormente se trasladaron a la iconografía cristiana.

Se cree que su abundante incorporación, principalmente en la pintura mural de iglesias, en la platería y en la producción textil del ámbito virreinal peruano, habría surgido tras la llegada y circulación de un gran repertorio de seres y animales fantásticos que eran reproducidos frecuentemente en libros y grabados flamencos del siglo XVI (Flores, et al., 1991).

El “hombre follaje” o “mujer follaje”, conjuga, como dice su nombre, lo humano y lo vegetal. Según algunos autores correspondería a una variante de la sirena, razón por la cual también se le ha denominado coloquialmente como “sirena verde” (Esteras, 2004). Se le representa con cabeza y torso humanos, pero con sus extremidades convertidas en vegetación, ya sea en plantas u hojas de formas estilizadas, las que a menudo toman la figura de una o dos colas en la zona inferior, como se puede apreciar en los cuatro motivos presentes en el poncho.

En este poncho, el “hombre follaje” se ubica como contraparte y complemento de la sirena o mujer-pep, dualidad que también se aprecia en la combinación hombre-mujer y león-puma.





León

Considerado tradicionalmente como el “rey de los animales”, el león ha sido identificado desde las culturas más antiguas como un animal solar de características divinas. Su imagen ha recibido distintas connotaciones, desde su rol de guardián de templos y ciudades, a la encarnación de la figura de Jesucristo, e incluso como la representación del mal en el relato bíblico de las luchas de Sansón y David (Martínez, 2013; Cruz, 2019).

Posiblemente su apariencia imponente, gran tamaño, su exuberante melena en el caso del macho y fuerte rugido lo han vinculado con atributos comúnmente asociados a la masculinidad, a la fuerza, el poder, la valentía, la victoria y la autoridad, convirtiéndolo en un símbolo frecuente de la nobleza y, por ende, en un motivo muy usado en la heráldica europea.

En el textil, la arquitectura decorativa y la platería, así como otras manifestaciones artísticas, es uno de los animales más utilizados. En este poncho colonial, podemos ver la representación de cuatro leones rampantes con lenguas salientes y provocadoras, en su mayoría de color rojo, colmillos prominentes, así como garras largas y amenazantes. Cada uno de estos felinos se encuentra enfrentando a un puma, la versión andina del león y símbolo de la identidad americana.

Puma

El puma, nativo de los Andes, también conocido como león de montaña o león americano, habita una amplia zona desde el sur de Alaska y noroeste de Canadá hasta el estrecho de Magallanes.

Probablemente, su extensa presencia lo ha convertido en un motivo común en ciertas culturas del continente americano, de gran importancia simbólica y espiritual. Caracterizado por su fuerza, agilidad y sabiduría, su imagen se ha asociado con el mundo terrenal y la naturaleza. También habría constituido una representación de poder en el Imperio inka, por eso, tal vez, algunos cronistas españoles relatan que en ciertos rituales algunos indígenas se vestían con su piel para asumir la identidad de este animal. Ya en el siglo XVIII aparece como un símbolo de la identidad americana (Cruz, 2019), como se muestra en este poncho, donde se representa de pie enfrentado al león, símbolo de la monarquía y soberanía española.

A diferencia de este último, aquí el puma aparece sin garras ni colmillos, entregando una imagen mucho más apacible. Es posible que esto se deba, en parte, a su incapacidad de rugir, característica que lo diferencia de otros felinos. Parece haber existido, en cambio, un gran interés por acentuar su órgano sexual masculino, como forma de destacar la virilidad y fecundidad del puma y, por qué no, de las tierras en donde este habita.





Vizcacha

Esta especie de roedor herbívoro, parecido a una liebre, habita la pampa y las zonas cordilleranas que actualmente comprenden el extremo sur de Perú, la región central de Bolivia, la zona occidental de Argentina y casi todo Chile.

Su fino y suave pelaje fue altamente valorado en el ámbito virreinal andino, siendo usado en la vestimenta de la nobleza indígena y posteriormente en prendas de lujo, como una forma de variar los colores de los finos textiles (Phipps et al., 2004). Su color casi siempre es gris ceniza o café.

En la mitología andina las vizcachas tienen un rol intermediario entre los dioses y los humanos. De acuerdo con algunos autores, habría sido su habilidad para sobrevivir en zonas inhóspitas lo que llevó a que los pueblos andinos les asignaran características sobrenaturales. También se cree que cuando aparecen representadas en los textiles, juegan un rol protector para quien porta la pieza.

Aunque la vizcacha es claramente un motivo distintivo de las producciones indígenas locales, su frecuente incorporación en numerosos textiles, mobiliario y platería hasta el siglo XVIII, podría deberse también a la imitación y apropiación de la figura del conejo, imagen muy recurrente en grabados y obras europeas.

Vicuña moteada

Al igual que la vizcacha, la vicuña es autóctona de la zona andina. Es uno de los dos camélidos silvestres que existen en Sudamérica y el de menor tamaño. Habita principalmente en el Altiplano andino, pudiendo ser hallada a más de 3.500 m de altura sobre el nivel del mar.

La vicuña es uno de los camélidos andinos de pelo más fino, por lo que su pelaje fue muy utilizado y especialmente valorado por tejedores indígenas. Era también cazada por los inkas como alimento e incluso para ser usada en sacrificios, tal como relata el padre jesuita Ludovico Bertonio en 1612, a propósito de la ceremonia de investidura denominada *Paucary Uaray* (Phipps et al., 2004).

En el poncho se le representa en compañía de otros animales de origen local y europeo, tales como vizcachas, perros y caballos. De colores *beige* o café chocolate, las vicuñas están representadas con pintas claras u oscuras en todo su cuerpo. Una característica que, si bien ha sido registrada en otros textiles andinos, no tiene relación con el aspecto físico de este animal. Al respecto, algunos autores plantean que esto podría corresponder a una interpretación del ciervo moteado, muy común en el territorio asiático.





Perro

En diversas mitologías y religiones, el perro ha sido considerado como un guía espiritual entre las esferas de la vida y la muerte. En el simbolismo cristiano se le asocia a la guía del rebaño, transformándolo en un “pastor de las almas”. En otras ocasiones, sin embargo, se le ha relacionado con el pecado y la codicia (Cruz, 2019).

En el imaginario surandino, no obstante, presenta características más bien positivas, imagen que contrasta con la del perro europeo, empleado por los conquistadores como animal de guerra que debía atemorizar a las y los indígenas (Salas, 1986).

De los cuatro perros representados en el poncho, dos de ellos llevan collar, característica que nos habla de su domesticación. Este tipo de representación en realidad no es inusual; existen registros tempranos de mosaicos de la antigua Pompeya, que datan de mediados del siglo I a. C., y que muestran imágenes de perros con collar y correa.

De apariencia amigable, largas colas y grandes orejas, los perros que aquí están representados aparecen en torno a otros animales, probablemente en lo que podría ser una escena de caza. Solo un perro muestra sus dientes y colmillos, posiblemente como indicador de la ferocidad que este animal podía alcanzar.

Caballo

Junto con Colón, llegaron los caballos a América. Se ha señalado que, en un comienzo, estos habrían despertado mucho asombro entre las y los indígenas, posiblemente por su imponente tamaño y el fuerte sonido de su relincho. Su posterior uso durante la conquista española como arma de batalla, los convirtió en animales que por sobre todo infundían temor. Ya sea a causa del miedo o la fascinación, fueron admirados y divinizados, y posteriormente también domados por los mismos pueblos prehispánicos.

Desde las primeras apariciones pictóricas de caballos salvajes en las cuevas del Paleolítico, estos animales han sido representados ampliamente, siendo también muy frecuentes en todas las artes del surandino. Son símbolo de fuerza, virilidad, valentía, nobleza, victoria y buena suerte. Frecuentemente se les vincula a la guerra por su larga participación como animales de carga, transporte y defensa (Salas, 1986). En las narraciones de la Edad Media, muchas veces son los caballos quienes previenen a sus jinetes de los peligros, adquiriendo un sentido protector (Cruz, 2019).

Por la presencia de montura, riendas y estribos, se puede pensar que los caballos aquí representados no son libres, sino que han sido domados por el humano y posiblemente utilizados para la caza de otros animales más pequeños, como vizcachas y vicuñas.





Águila bicéfala coronada

El águila bicéfala es un motivo presente en la iconografía de muchas culturas como emblema solar, de poder, sabiduría y dualidad. Desde el siglo X comienza a incorporarse en la heráldica de los imperios europeos, y a partir del siglo XVI se convierte en emblema de la dinastía de los Habsburgo, como símbolo de su poderío y de la unión de la monarquía hispánica y el Imperio.

Aunque su presencia comenzó como una manifestación de fidelidad a la Corona, posteriormente continuó siendo utilizada por sus posibilidades decorativas. En general, se representa a un águila de frente, con dos cabezas de perfil coronadas, mirando en direcciones opuestas y con alas extendidas.

En América, su presencia habría sido paralela a la de Europa. Para la cosmovisión indígena, estarían asociadas a los conceptos de dualidad y orden del mundo (Gómez, 2012). Asimismo, algunas veces tomarían la fisionomía de aves como el chajá y el cóndor.

Si bien en este poncho las águilas se condicen con las características físicas de estas aves, como el pico corto y ganchudo, llama la atención la multiplicidad y vivacidad de los colores presentes en su plumaje, más semejantes a las representaciones del mítico ave fénix, cuestión que permitiría dar cuenta de una marcada influencia asiática.

Granada con ave

Aunque no es originaria de América, su introducción por parte de España permitió su producción y adaptación local, ya habiendo registros de su presencia a inicios del siglo XVII.

Junto a la piña y las uvas, aparece como un motivo común en diferentes objetos del ámbito virreinal andino. Por fuera, el fruto está compuesto por una cáscara globular rematada con una corona de tonos dorados, mientras que en su interior conserva numerosos granos carnosos de un rojo brillante.

Además de ser un motivo elegido por sus posibilidades ornamentales, su representación ha estado asociada con diversos significados relacionados con la fertilidad y la abundancia. Puede ser encontrada, por ejemplo, como atributo de Juno, la diosa romana del matrimonio y la fertilidad, o en representaciones de Venus.

Una variante en su representación es la de aves picoteando granadas. Desde una lectura cristiana, esto simbolizaría el “árbol de la eucaristía”, donde las semillas de la granada significan la sangre y el cuerpo de Cristo (Esteras, 2004). Esta lectura coincide con el relato de Garcilaso de la Vega quien, en 1601, describe cómo en Perú el fruto era acarreado en el anda junto con el Santísimo Sacramento, durante la procesión del Corpus Christi.



Bibliografía

- Alegría, L., Rueda, H. y Delgado, F. (2022). *Arqueología de una exhibición. La Exposición del Coloniaje 1873*. Museo Histórico Nacional.
- Alvarado, I. y Guajardo, V. (2010). *Informe Final Proyecto Faip 2010: El poncho evolución y permanencias: el caso de la Colección de Ponchos y Mantas del Museo Histórico Nacional*.
- Alvarado, I. y Guajardo, V. (2011). *Mantas y mantos. Cubrir para lucir*. Museo Histórico Nacional.
- Beltrán-Rubio, L. (2022). Cuerpos, moda y género en el Virreinato de la Nueva Granada. Un estudio a partir de la pollera y el faldellín. En *Miradas, Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica*, (5), 31 - 52. <https://doi.org/10.11588/mira.2022.1.87784>.
- Bonialian, M. (2016). El Galeón de Manila y el comercio entre Filipinas, México y Perú en la época colonial. En *Catálogo de la exposición: Tornaviaje, la nao de China y el barroco en México 1565-1815* (pp. 38-43). Museo Internacional del Barroco, Museo Franz Mayer.
- Corcuera, R. (1999). *Ponchos de las tierras del Plata*. Verstraeten Editores. Fondo Nacional de las Artes.
- Cruz, I. (1996). *El traje: transformaciones de una segunda piel*. Ediciones Universidad Católica.
- Cruz, I. (2019). *Animales simbólicos en el arte virreinal surandino. Colección Joaquín Gandarillas Infante*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Esteras, C. (2004). Aculturation and Innovation in Peruvian Viceregal Silverwork. En E. Phipps, J. Hecht y C. Esteras (Eds.), *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork* (pp. 338-240). The Metropolitan Museum of Art.
- Fine Arts Museums of San Francisco (s.f.). *Man's poncho, 18th century*. <https://www.famsf.org/index.php/artworks/mans-poncho>
- Flores, J., Kuon, E. y Samanez, R. (1991). De la Evangelización al Incaismo. La pintura mural del Sur Andino. *Histórica*, 15(21), 65 – 203.
- Folch, D. (2013). El Galeón de Manila. En C. Brasso (Coord.), *Los orígenes de la globalización: El Galeón de Manila* (pp. 9-30). Biblioteca Miguel de Cervantes.
- Gámez, A. (2022). Painting and Dress in New Spain. En R. Granados (Ed.), *Painted Cloth. Fashion and Ritual in Colonial America*. Blanton Museum of Art.
- García-Abásolo, A. (2013). Españoles y chinos en Filipinas. Los fundamentos del comercio del Galeón de Manila. En F. Iñesta, F. Lorenzana y F. Mateos, *España, el Atlántico y el Pacífico. V Centenario del descubrimiento de la mar del Sur (1513-2013)* (pp. 9-29). *XIV Jornadas de Historia en Llerena, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia*.
- Gisbert, T. (1980). *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Editorial Gisbert y CIA.
- Gómez, A. (2012). El águila bicéfala y la configuración mitológica Otomí de San Pablito. *Estudios De Cultura Otopame*, 8(1), 107 – 125.
- Graham, M. (1916). *Diario de su residencia en Chile (1822) y de su viaje a Brasil (1823)*. Editorial América.
- La Barbinais Le Gentil, G. (1728). *Nouveau voyage autour du monde. Tome 2*. Pierre Mortier.
- Martínez, J. (2013). La imagen del león al servicio de la representación del poder en las escaleras del renacimiento español. *Emblemata*, 19, 375 – 392.
- Montell, G. (1925). Le Vrai poncho, son origine postcolombienne. *Journal de la Société des américanistes, Nouvelle Série*, 17, 173-183.
- Ollé, M. (2022). *Islas de plata, imperios de seda. Juncos y galeones en los Mares del Sur*. Acantilado.
- Phipps, E. (2014). The Iberian Globe. Textile traditions and trade in Latin America. En A. Peck (Ed.), *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500-1800* (pp. 28-45). The Metropolitan Museum of Art.
- Phipps E., Hecht J. y Esteras C. (Eds.) (2004). *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork, 1530-1830*. The Metropolitan Museum of Art.
- Phipps, E. (2004). Garments and Identity in the Colonial Andes. En E. Phipps, J. Hecht y C. Esteras (Eds.), *The Colonial Andes. Tapestries and Silverwork* (pp. 17-39). The Metropolitan Museum of Art.
- Rodríguez, M. (2007). La música de las sirenas. *Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo 16*, (32). 333 – 356 Fundación Universitaria Española.
- Salas, M. (1986). *Las armas de la Conquista de América*. Editorial Plus Ultra.
- Solórzano, M. (2021). Textiles y usos litúrgicos en la Iglesia colonial hispanoamericana. Reseña del libro *Clothing the New World Church: Liturgical Textiles of Spanish America, 1520-1820*. *Allpanchis*, (88), 301 – 309. <https://doi.org/10.36901/allpanchis.v48i88.1328>
- Vicuña Mackenna, B. (1873). *Catálogo razonado. Exposición del Coloniaje*. Imprenta del Sud-America, de Claro i Salinas.
- Vila da Vila, M. (2016). El legado clásico y medieval en las sirenas de Charcas. *Classica Boliviana. Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos*, (7). 63 – 96. Editorial Marigalante.
- Ulloa, A. y Juan, J. (1748). *Relación histórica del viaje a la América Meridional hecho de orden de S. Mag. para medir algunos grados de meridiano terrestre y venir por ellos en conocimiento de la verdadera figura y magnitud de la Tierra. Tomo III, Libro II*. Por Antonio Marín.



The background of the image is a dark blue, textured fabric, likely wool, featuring intricate embroidery. In the upper right, a light brown deer with dark brown legs and antlers is depicted in a leaping pose. In the lower left, a brown horse is shown in profile, facing left, with a green and red striped saddle cloth and a dark bridle. To the left of the horse, there is a large, colorful, fan-like embroidery in shades of blue, yellow, red, and orange. In the top right corner, a small portion of a yellow and red flower is visible. The overall style is traditional and detailed, characteristic of folk art or historical textile crafts.

CAPÍTULO V:

Patrimonio a tres voces

Patrimonio a tres voces

Este capítulo presenta los resultados de un ejercicio curatorial de lectura colectiva, orientado a renovar las miradas sobre las colecciones que serán parte del recorrido de las nuevas salas de exhibición. Esta iniciativa titulada *Patrimonio a tres voces* consistió en estudiar veinte objetos patrimoniales que forman parte del Horizonte 3, para ser interpretados bajo la mirada de académicos externos, representantes de instituciones culturales y la ciudadanía. Estas piezas fueron seleccionadas a partir de sus valores históricos y simbólicos, su tipología, materialidad, producción y novedad.

Entre los académicos se invitó a especialistas externos asociados a la historia, historia del arte, antropología, patrimonio cultural y cultura material. Así también, contamos con la participación de representantes de distintas instituciones culturales, públicas y privadas, de Santiago y regiones. La ciudadanía, por último, participó por medio de una convocatoria abierta que se difundió a través de redes sociales y prensa escrita.

Los resultados fueron sorprendentes, pues el cruce de lecturas de un mismo objeto abrió múltiples interpretaciones sobre la historia, la trayectoria crítica de cada pieza y la memoria, potenciando el vínculo del MHN con las distintas comunidades, e incluyendo sus voces en el trabajo con las colecciones.

Heritage in Three Voices

This chapter presents the results of a curatorial exercise focused on collective reading, aimed to renew the perspectives on the collections that will feature in the new exhibition halls. This initiative, titled *Patrimonio a tres voces (Heritage in Three Voices)*, involved studying twenty heritage objects that are part of Horizon 3. These objects were interpreted through the lenses of external academics, representatives of cultural institutions, and members of the public. The pieces were selected based on their historical and symbolic importance, typology, materiality, production, and uniqueness.

The invited academics included specialists in history, art history, anthropology, cultural heritage, and material culture. Representatives from various cultural institutions, both public and private, participated, coming from Santiago and other regions. Additionally, citizens contributed with their perspectives through an open call that was communicated via social media and the written press.

The results were surprising, as the convergence of readings about the same object opened up multiple and rich interpretations concerning history, the critical trajectory of each piece, and memory. This process reinforced the connection between the MHN and various communities, allowing their voices to be included in the work with the collections.

Los expertos elaboraron una mirada analítica de cada objeto, describiendo sus contextos y significados vinculados a sus autores y la sociedad que los produjo; los representantes de las instituciones dieron nuevas interpretaciones, desde sus áreas de conocimiento, las temáticas de sus instituciones y, en ocasiones, desde los territorios de los que provienen. Por su parte, la ciudadanía mostró su experiencia individual y a veces colectiva con esos objetos, abriéndose así a un proceso de memoria que revela vínculos afectivos con lo material.

Las siguientes páginas son fruto de este cruce de voces, con el cual el MHN da continuidad a un trabajo abierto que esperamos enriquezca los diversos saberes y experiencias, y acerque este patrimonio a la ciudadanía.

The experts developed an analytical perspective on each object, describing the contexts and meanings associated with their creators and the societies that produced them. Representatives of the institutions offered new interpretations, based on their areas of expertise, the themes relevant to their institutions, and, in some cases, the territories they come from. Meanwhile, citizens shared their personal and sometimes collective experiences with these objects, initiating a memory process that reveals emotional connections with the material itself.

The following pages are the result of this exchange of voices. Through this collaboration, the MHN aims to continue its ongoing work to bring this heritage closer to the public and to enrich its diverse body of knowledge and experiences.

Virgen de la Merced con donantes

Autoría desconocida

Ámbito virreinal andino, ca. 1760

Óleo sobre tela

80 x 61,5 cm

Donación Fernando Márquez de la Plata, 1930

MHN 3-23



Esta pintura donada en 1930 al MHN por Fernando Márquez de la Plata Echeñique, fue parte de su colección de muebles, trajes y artefactos, conservados en su casona de Apoquindo en la comuna de Las Condes. Carlos Ruiz-Tagle recuerda que en la casa había un aire extraño, ligado a ritos orientales; el enorme *ball* central estaba poblado de sarcófagos egipcios, vitrinas con piedras sacadas de excavaciones arqueológicas y retratos ancestrales. Es muy probable que esta pintura haya sido parte de esa serie, considerando que Márquez de la Plata era un estudioso del arte colonial y el origen de las costumbres de la sociedad chilena.

La Virgen de la Merced con donantes fue un modelo ampliamente difundido durante el siglo XVIII y principios del XIX. Siguiendo la tradición iconográfica mariana, vemos a pequeños ángeles sosteniendo el manto, símbolo de misericordia y protección. Al centro de su hábito blanco se exhibe el escudo de la orden mercedaria. En la mano derecha, la Virgen porta un escapulario y en la izquierda unos grillos, atributos de su advocación y la de los santos fundadores de la orden, san Pedro Nolasco y san Ramón Nonato. Los donantes aparecen vestidos como criollos: él con casaca de seda amarilla y ella con falda corta en forma de tonelete. A pesar de que no se verifican firmas o rastros documentales en el cuadro, los investigadores coinciden en que se trataría de una pintura quiteña de la segunda mitad del siglo XVIII. La observación de sus detalles nos recuerda un período de transición, entre el ocaso del periodo colonial y el advenimiento del proceso de secularización que se instalará en las primeras décadas del XIX.

Constanza Acuña Fariña
Doctora en Historia del Arte.
Académica asociada, Facultad de Artes,
Universidad de Chile

Como conservadora-restauradora tengo el defecto profesional de mirar muy de cerca las pinturas y fijarme particularmente en sus deterioros o alteraciones. Al observarla de cerca, se puede ver claramente la textura de la tela sobre la que está pintada, los hilos verticales y horizontales que forman la trama; se pueden ver abrasiones, pequeños faltantes de pintura que se producen por roce justamente en las partes altas de estos hilos. También se ven algunas reintegraciones cromáticas, rigatino cuando se hace con líneas muy finas, como las que se observan en algunas zonas de la túnica y manto de la Virgen; con puntillismo, como la parte superior del cielo. Todo esto nos habla de una obra que ha sido restaurada con anterioridad.

Observo también líneas horizontales con cierto ritmo de distancia, como fisuras horizontales, y en la parte superior e inferior, una especie de borde de tela. Al ver esto, se me viene a la mente una obra de José Gil de Castro que restauramos hace algunos años, *Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato*, que también tenía deformaciones y fisuras horizontales y conservaba en gran parte del borde un ribete de tela de color rojizo pespunteado con hilo. Se trataba de una pintura de enrollar cuyo objetivo era facilitar su traslado por parte de sus dueños; una pintura que tenía un carácter religioso y de devoción privada, más allá de su valor estético e histórico. Quizás esta pintura originalmente tenía esta función que con el tiempo se perdió y se transformó en un “cuadro” como lo vemos hoy expuesto.

Angela Benavente Covarrubias
Directora (S) del Centro Nacional
de Conservación y Restauración

Soy un descendiente de la familia López, de Isla de Maipo, pueblo abrasado por aguas del río Maipo.

Vivíamos en Santiago, pero nuestras visitas allá eran en vacaciones. La asistencia a la iglesia era asidua y yo la admiraba por sus imágenes del vía crucis y por la imagen de la Virgen de las Mercedes, que el pueblo la había investido como su patrona.

El 24 de septiembre de 1899, una lluvia torrencial cayó sobre el pueblo; tan intensa que el torrente del río se convirtió en caudaloso, horadando sus débiles defensas.

Llegaron trabajadores a reforzar las riberas más comprometidas, especialmente La Puntilla, ubicada a 10 km del villorrio. Todos colaboraron en las tareas de contención de las aguas. Los esfuerzos fueron vanos y las aguas se salieron del cauce, anegando campos productivos.

Unos huasos que oraban en la iglesia pidiendo un milagro, discurrieron llevar a la Virgen al sector más comprometido. Montando sus pingos la llevaron en sus sillas por kilómetros hasta La Puntilla. Sin galopar para no dañarla, pero sí al trote rápido, llegó la Virgen antes que cedieran las defensas.

Las oraciones se imponían contra el ruido del torrente, los cánticos retumbaban entre los cerros de alrededor.

La oscuridad empezó a despejarse, apareciendo la luna más brillante que nunca, iluminando la escena. El torrente se encauzó con la fuerza de los rezos que crecían en intensidad. Volvió la normalidad, hincándose todos ante el milagro de la Virgen.

Desde esa fecha, cada domingo después del día 24 de septiembre, la Isla de Maipo se engalana para celebrar este añejo acontecimiento. Se hace una procesión por sus calles con la Virgen de la Merced llevada en hombros por los miles de fieles.

Julio Sáenz López
Pensionado, 80 años

Esta vestimenta nos da pistas para comprender el intercambio entre Asia y las Américas en el siglo XVIII y, por tanto, es un recurso histórico muy valioso al que recurro en mis clases sobre China y su relación con Chile.

Su materialidad permite acercarnos al intercambio transpacífico de las Américas. Nos llama a hacer inferencias sobre quién lo mandó a hacer, quién lo compró y usó, por dónde circuló y qué estaba sucediendo en ese momento.

Hoy sabemos que en el siglo XIX cambió la relación de China con el mundo para siempre: que el dominio español desapareció de las Américas, así como también de Filipinas; que Chile buscó profundizar su relación diplomática y comercial con Asia, y que migrantes de distintos países de Asia, muchos de ellos chinos, llegaron a las Américas.

Es muy probable que cuando este poncho estaba siendo confeccionado, Chile y las Filipinas se encontraban bajo el dominio español, mientras que, en China, la dinastía Qing se encontraba en su apogeo, con muchos de sus ciudadanos viviendo en Manila.

El poncho sería entonces de origen filipino y habría sido encargado a artesanos chinos de Parián en Manila, respondiendo a un pedido desde Lima. El Parián de Manila, en palabras de Evelyn Hu-DeHart, puede ser considerado el primer barrio chino de las Américas. Como muestran antiguos derroteros, y este poncho nos recuerda, Filipinas y las Américas eran parte del mismo espacio de circulación.

Hoy, que nuestra conexión con China es más intensa que nunca desde lo económico y lo político, y crece a nivel cultural, este poncho nos da un espacio para reflexionar sobre cómo fue el intercambio de las Américas con Asia en los siglos XVIII y XIX, y también sobre cómo es hoy.

Maria Montt Strabucchi
Doctora en Estudios Culturales
Latinoamericanos.
Profesora asociada, Pontificia Universidad
Católica de Chile. Núcleo Milenio ICLAC

Desde que se exhibiera en la *Exposición del Coloniaje* de 1873, este magnífico textil ha planteado varios interrogantes. Se trata de un raro ejemplo de poncho propio de las élites coloniales andinas, una tipología cuya importancia está atestiguada por su uso como regalo diplomático, al punto que el virrey José de la Serna obsequió uno a José de San Martín durante la fallida conferencia de Punchauca.

En contraste con su pertenencia a esa cultura protocolar andina, el excepcional aspecto de la pieza ha llevado a atribuirle un origen oriental. Sería posible identificarla como precedente de un proceso documentado con mayor claridad para el siglo XIX, cuando diversos talleres chinos produjeron objetos destinados al mercado sudamericano.

Sin embargo, este poncho adquiere nuevos sentidos al compararlo con otro perteneciente al Museo de Arte de Lima (MALI). Ambos muestran la misma tela de algodón teñido con añil, y una distribución similar para la decoración bordada. Pero los motivos del ejemplar del MALI están realizados sobre todo con hilos pardos, probablemente elaborados con fibra de camélido, a lo que se suma un abigarramiento propio de los estilos “mestizos” que surgieron en los Andes a fines del siglo XVII. Así, se revelaría la capacidad de un mismo taller del área andina para alternar entre un estilo orientalista y otro propiamente local, aunque este último –proveniente del grutesco y permeado por elementos orientales– sea igual de cosmopolita. Aquello nos recuerda que, en contraste con la exigencia actual de autenticidad moldeada por los nacionalismos modernos, la mayor parte de los repertorios visuales andinos estaba conformada por imágenes que circulaban globalmente.

Ricardo Kusunoki Rodríguez
Curador de arte colonial y republicano,
Museo de Arte de Lima

Poncho de diversos orígenes, sin datos precisos de trazabilidad; hecho con puntadas que unen culturas, mitos y leyendas, viajando por océanos y cordilleras. Implementa materiales encontrados en diversos entornos; una dualidad natural que mezcla la suavidad del algodón con la rigidez del metal; una conversación entre mundos que solo tiene sentido en este poncho.

Esta pieza tiene tantos orígenes, como kilómetros recorridos e historias por contar; historias que probablemente nunca conozcamos, pero hace insinuaciones por medio de sus iconografías, ilustrando la realidad con la ficción, entretejiendo hechos y sueños, creando una división casi imperceptible entre lo que es y lo que se cree.

¿Será eso una sirena? ¿o simplemente un algo amorfo en la lejanía? ¿Acaso es eso una historia contada al derecho o simplemente un fragmento espejado de otra versión? Solo sabemos lo que vemos con los ojos, un poncho.

Juliana Castellanos Ramelli
Diseñadora, 23 años



Poncho
Autoría desconocida
Ámbito virreinal
andino, siglo XVIII
Algodón tejido a telar, bordado
con hilo de seda y metálico
180 x 136 cm
Donación
Carmen Quiroga, 1873
MHN 3-32686

02

*Almofrej**Autoría desconocida**Chile, siglo XVIII**Cuero curtido y repujado**199 x 141 cm**Donación Enrique Matta, ca. 1911-1915**MHN 3-29810*

El almofrej o almofrez era una cama portátil. Esta es de cuero y tiene un trabajo cuidadoso de repujado. ¿A quién pudo servir? Dos huellas documentales nos permiten responder, tentativamente, a esa pregunta. La primera de comienzos del siglo XVII, la encontramos en el relato que escribió Diego de Ocaña, un fraile español de la Orden de San Jerónimo que viajó por los territorios americanos difundiendo la devoción a la Virgen de Guadalupe. Ocaña viajaba “con un almofrez y ropa de la cama”, que le llevaban los indígenas que tuvieron que servirle durante el viaje. La segunda es de comienzos del siglo XVIII, y refiere a los bienes que un vecino de la ciudad de Santiago, José de Solís, llevó consigo a la cárcel de la Inquisición de Lima cuando fue apresado, acusado de integrar una “secta infernal”: “un colchón de cotense, viejo; una sábana de ruan; una sobrecama blanca; una colcha de Chiloé, de colores; un poncho musgo [...]; tres varas de bayeta de la tierra verde; y un almofrej viejo”.

En estos textos queda contenida una idea central: para la cultura hispana del periodo, la cama era un signo de “buena policía”, de esa supuesta superioridad civilizatoria sobre la cual se fundaban las relaciones coloniales en América. Tener cama y poder desplazarse con una cama, ya fuera de ciudad en ciudad o incluso a la cárcel, como en el caso de Solís, era una marca de la posición en una jerarquía social que se buscaba y defendía como parte del entramado que articulaba las relaciones entre las personas. Sin duda, muy tempranamente, la cama –y posiblemente la cama portátil–, se integró también a los bienes que exhibían el estatus de indígenas y afrodescendientes más adinerados.

Alejandra Vega Palma
Doctora en Historia.

Académica, Centro de Estudios Culturales
Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y
Humanidades, Universidad de Chile

Funda en que se transportaban las camas en tiempos de la Colonia. El material es cuero curtido y adobado, forrada por dentro. En la parte central presenta una abertura en forma de “I” con amarras de cuero.

Son pocos los relatos que mencionan el almofrej, objeto que nos lleva a la España musulmana, traído por los conquistadores a América a fines del siglo XV, y cuyo uso, tanto por la sociedad hispanocriolla como mapuche, se extendió hasta bien entrado el siglo XIX en Chile.

Una descripción fue realizada por Edmond Reuel Smith, miembro de la expedición astronómica naval de Estados Unidos en Chile (1849-1852), quien recorrió la Araucanía y dio cuenta de las difíciles condiciones que experimentaban los viajeros, especialmente en las incómodas posadas. Otra referencia se halla en la *Historia de la civilización de la Araucanía*, de Tomás Guevara, quien señaló que el objeto fue utilizado por el gizol logko Magiñ Wenu en sus travesías, el que “sentábase en el extendido almofrej que guardaba su cama, silencioso y pensativo”.

El almofrej brindó autosuficiencia al permitir al viajero cargar la cama en carreta o a lomo de animal, y con ello asegurar el descanso al final de cada jornada, ya sea al aire libre o bajo las precarias condiciones higiénicas de las posadas.

Era también un símbolo de estatus del viajero. No todos cargaban con un objeto incómodo para transportar como la cama, por lo que su acarreo implicaba desembolsar un dinero extra.

La materialidad del almofrej aseguraba la protección de la cama-objeto frente a las condiciones de viaje y climáticas, especialmente la lluvia. Así, puede ser considerado un símbolo de adaptación material, autosuficiencia y estatus social.

Gonzalo Olmedo Espinoza
Investigador del Museo O'Higiniano
y de Bellas Artes de Talca

Una preocupación del presente y del pasado ha estado en cómo se puede lograr el sueño y descanso reponedor si uno se encuentra al aire libre, sin cama, en medio de una travesía, viajando de un punto a otro, compartiendo con gente desconocida, en la incertidumbre sobre el lugar en el que sorprenda la noche o cuando la necesidad de descansar se vuelve urgente. En la actualidad tenemos sacos de dormir, resistentes al agua, al viento, a bajas temperaturas de -20 °C, coloridos, cálidos, de poliéster, nylon, del tamaño de un adulto o de una niña o niño, de cobertura completa como una momia o que deja la cabeza afuera. El antecesor de esta tecnología sofisticada podría ser el almofrej. Tal vez fue una solución de viaje que convivió sin conflicto con la esterilla de totora o junquillo, con la manta de llama o alpaca, o con la frazada de lana de oveja que equipó carretas, diligencias y galeras. Como nunca se sabe los muchos e insospechados usos que la gente le puede dar a las cosas, el almofrej pudo usarse como base para un colchón relleno, como saco de dormir, como bolsa para guardar cosas, como un escondite para niños y mascotas, etc.

Mi primera vez en un saco de dormir fue en una pijamada con mis amigas de cuarto básico, tenía once años y pasé frío y miedo de dormir por primera vez fuera de mi casa. En esa ocasión me habría gustado dormir en un almofrej. Me habría sentido más segura y divertida, metida en un objeto antiguo que se usó en el siglo XVIII, que podría ir a ver con mis amiguitas al museo para sorprendernos y reírnos.

Javiera Carmona Jiménez
Periodista, 51 años

Estamos ante una alforja tejida a telar en fibra de camélido, utilizada para transportar carga sobre el lomo de un animal, probablemente sobre el de una llama. Tiene la forma de un largo rectángulo, cuyos extremos doblados forman bolsillos. Estos bolsillos cubren los flancos del animal, mientras que el espacio entre ellos descansa sobre su lomo. Para los tejidos prehispánicos del área Centro-Sur andina se registran cinco técnicas estructurales, siendo una de ellas la "faz de urdimbre", donde los hilos de la trama se ocultan debido a la mayor densidad de urdimbres. De esta manera, los motivos, cuando los hay, se crean a través de la urdimbre. Aunque se desconoce la procedencia y datación exactas de esta pieza, se la reconoce como un textil etnográfico que conserva esta antigua técnica.

Como se aprecia en la imagen, el color de fondo de la alforja es *beige*, los bordes se indican con un trenzado, y sus dos bolsillos presentan cinco franjas gruesas flanqueadas por franjas delgadas. Estas últimas están decoradas con un *k'utu*, mientras que las gruesas muestran inscritos tres motivos jaspeados: una voluta en S, un diseño de rombos y aspás, y dos bandas horizontales. La franja gruesa central divide el textil en dos partes idénticas y es destacada con colores –rosa y morado– que no se repiten en las franjas restantes. De manera reveladora, varios de estos elementos confirman la pertenencia de la alforja a una tradición cultural de largo aliento: la combinación de franjas gruesas y delgadas, el uso del *k'utu*, la voluta en S, y la presencia de un eje de simetría están presentes en diversas tradiciones textiles del mundo andino precolombino.

Muriel Paulinyi Horta
Doctora en Estudios Latinoamericanos

En el contexto andino, las alforjas toman su forma, y algunos de sus usos, de sus referentes europeos, mientras que la técnica de confección, así como su iconografía, las vincula con los costales y talegas, propios del uso tradicional para almacenamiento y transporte.

En su ontología textil, Denise Arnold ubica a las alforjas dentro de los aperos, es decir, los instrumentos e implementos para el trabajo agrícola y los accesorios asociados a los animales de carga y de rebaño. Se trata de un tipo específico de apero de tela, dentro del grupo de los aparejos (utilizados para el empalme o para la carga de los animales de transporte, especialmente burros y mulas).

Las alforjas andinas están tejidas en la técnica de peinecillo (faz de urdimbre), y se componen de dos partes unidas por una pieza central completa, o dos bandas laterales, que se ubican sobre el lomo del animal, quedando las bolsas colgando, una a cada lado.

Estas piezas, además de emplearse en el transporte con animales, son utilizadas para la carga personal, sobre uno de los hombros. Los médicos *kallawaya*, conocidos por su arte curativo desde época prehispánica, acostumbran a llevar sus hierbas e instrumental medicinal de este modo.

Podemos decir que las alforjas están ligadas a la práctica de recorrer el territorio a pie. También, en la cosmovisión andina, el caminar se asocia con la vida misma, pues el ciclo vital es representado como un camino. ¿Quizás exista alguna relación entre estos simbolismos, y las pequeñas plumas de color amarillo que se preservan al interior de esta hermosa pieza?

Julieta Elizaga Coulombié
Investigadora Subdirección
de Investigación, Servicio Nacional
del Patrimonio Cultural

Bolsa hermosa, bolsa antigua, bolsa huella, bolsa alforja.

Imagino un sonido antiguo que se extingue y se me escapa. Imagino el eco de un viaje interminable que rompió el tiempo. Imagino el sonido de unos pies, el sonido de la tierra y el pie que se apoya, el sonido del viento y el pie que se levanta.

¿Cómo escuchar las hebras que te cruzan?

¿El negro, el amarillo, el morado?

Bolsa extensa, bolsa cuerpo, bolsa resistencia.

¿Qué cargas hoy?

¿Quién te tejió?

¿Quién te llevó?

¿Quién te cuidó?

Te veo desde la pantalla del computador y te veo como una lengua hacia fuera, o como un muro que marca el desconocimiento, te veo como otras bolsas de las ferias artesanales, pero no, me equivoco, porque cruzaste los siglos y hoy te apareces como un fantasma.

Bolsa eterna, bolsa atemporal, bolsa testigo.

La bolsa como primer objeto cultural que sirvió para que las sociedades recolectoras cargaran las guaguas, luego la comida. Y así la primera tecnología fue creada por quienes querían moverse, trasladarse, hacer la vida cargando lo importante. Con las manos libres. Manos sueltas. Manos atentas.

La bolsa permanece.

Miro y solo veo bolsas: para el supermercado, para las llaves, para el teléfono, para los cuadernos, para otras bolsas, para la basura, para la muerte, para lo hermoso, para el fin.

Bolsa común, bolsa absoluta, bolsa memoria.

Acompáñame a cargar lo desconocido y viajar por el tiempo.

Camila Milenka
Artista e investigadora en Artes, 31 años

Alforja

Autoría desconocida

Norte Árido, siglos XIX-XX

Fibra de camélido tejida a telar

104 x 46 cm

Donación Aureliano Oyarzún, 1928

MHN 3-32944

04



*Flauta**Autoría desconocida**La Ligua, ca. 1916**Madera tallada y pulida**42 x 8 x 3,5 cm**Adquisición, 1917**MHN 3-38659*

Esta flauta, según dice la ficha del Museo, fue adquirida en La Ligua en 1917 a un baile chino de “la Santa Cruz”. Aunque este baile ya no existe, es igual a las flautas que actualmente son tocadas por los bailes de La Ligua y Valle Hermoso, y da cuenta de la continuidad de esta tradición. El nombre correcto es flauta de chino y es usada por campesinos, pescadores y mineros de Chile Central y Norte Chico de Chile en rituales llamados Fiestas de chinos (nada que ver con los chinos de China). Su sonido es potente y vibrado. No hace melodías como las flautas dulces y traversas, hace un acorde “disonante” para los oídos de la gente de ciudad y se toca colectivamente, danzando, chineando, agachándose y levantándose, y haciendo figuras con los pies mientras se recorren pueblos, playas, cerros. Para que suene bien hay que soplar muy fuerte, es un sonido que, inserto en la ritualidad católica, es absolutamente americano, con una estética propia del continente sudamericano. Las flautas de piedra encontradas en Chile Central, que suenan igual a las actuales, atestiguan su origen prehispánico. Su sonido es resistencia cultural.

Si tomas una flauta de chino y la soplas, no dará ningún sonido, o sonará apenas. Un investigador inexperto dirá “esta flauta está mala, debe estar rota por dentro, no suena”. Pero la flauta está viva, y como nosotros, necesita tomar agua. Le pones agua en su interior, la dejas unos diez minutos y botas el agua. La soplas y emerge el sonido potente y luminoso, lleno, fértil, el rajío, el runruneo de las flautas.

Claudio Mercado Muñoz
Licenciado en Arqueología, Magister (C)
en Musicología.
Jefe Área de Patrimonio Inmaterial,
Museo Chileno de Arte Precolombino

Esta flauta de la colección del MHN es muy similar a la que utilizamos nosotros en el Baile Chino Niño Dios de Llay Llay. Al igual que la nuestra, pienso que es de madera de nogal; eso se nota por las vetas que tiene la madera.

No todas las flautas son iguales, por ejemplo, en los bailes del Norte, se hacen de caña de bambú y son tipo “pito”. Si bien en la Zona Central también hay algunas de bambú, la original es de madera. Incluso en el mismo baile, las flautas tienen distintos tamaños; la que va más adelante, la “puntera”, es la más grande, y puede medir entre 65 y 75 cm de largo, hasta llegar a la chica, la “colista”, que mide de 10 a 15 cm y en general la utilizan los niños.

Tocar la flauta no es “llegar y soplar”. Primero, hay que echarle agua y dejarla un rato para que el palo se moje adentro. Y ahí empezar a soplar para “buscar” el sonido hasta dar con él. La flauta necesita de cuidados mientras no se toca; hay que dejarla con agua cada cierto tiempo para así evitar que se parta la madera.

Tocar la flauta requiere de un gran esfuerzo, porque el chino mientras la hace sonar está danzando. Las procesiones pueden durar mucho tiempo, hasta medio día, y muchas veces se hacen bajo el sol, pero, aun así, uno no se siente cansado. Yo creo que los mismos santos le dan la fuerza a uno para seguir.

Manuel Arancibia Gatica
Alférez del Baile Chino Niño Dios
de Llay Llay

La noble madera transformada por las manos, busca la forma y el sentido para seguir presente con los sonidos: quizás del bosque, de las aves, de los vientos, del mar, de los cantos, esos sonidos que por cada orificio vuelven a salir una y otra vez.

La flauta y los cuerpos coordinados en sus movimientos, se mueven rítmicamente creando y haciendo nacer en un soprido, o quizás dos o tres, melodías que invocan, reúnen o congregan. La música ha acompañado al ser humano para que sus oídos aprecien y disfruten de lo armonioso del sonido de tan sencillo pero equilibrado instrumento musical.

Juan José Flores Cárcamo
Profesor, 64 años

La campana que fue exhibida en la sala “La Iglesia y el Estado” del Museo Histórico Nacional está clasificada en el ámbito de herramientas. Fundida y soldada en cobre, mide 85 cm de alto y 78 cm de diámetro; sería interesante saber su peso. El objeto cuenta con dos orificios para colgarla y contiene escritos soldados en la panza, además de guardas transversales como decoración, lo que le asigna dignidad y decoro. La campana es un instrumento de percusión con forma de copa invertida y su función principal es la de anunciar, a través del sonido, acontecimientos importantes, en un momento en que la ciudad colonial no contaba con la difusión actual de relojes de pulsera. Las campanas se ubicaban en las altas torres de las iglesias coloniales que proliferaban en la ciudad, representando a las distintas órdenes religiosas. A cuerdas de distancia de la Catedral se ubicaban las iglesias de los dominicos, mercedarios, agustinos, franciscanos, jesuitas y de los conventos femeninos, estableciendo zonas de influencia. Estos templos actuaban como hitos estratégicos, sus altas torres delineaban el horizonte constituyéndose en los rascacielos de la época o en el caso de archipiélagos como Chiloé, actuaban como faros que orientaban al navegante. El tiempo que marcaban las campanas definía, dividía y determinaba el día, indicando acontecimientos importantes, eventos religiosos y emergencias civiles, y actuando al mismo tiempo como dispositivos de control de la población.

Elvira Pérez Villalón

**Doctora en Arquitectura
y Estudios Urbanos.**

**Profesora asociada, Escuela de Arquitectura,
Pontificia Universidad Católica de Chile**

Imaginemos, por un momento, que podemos escuchar el transcurrir de un día del siglo XVIII en nuestro país. Pocos minutos pasarían antes de oír en el lugar que nos encontrásemos –una ciudad, villa, pueblo, o hacienda–, el sonido de una o varias campanas imponiendo su ritmo sobre el paso del tiempo, y ordenando las actividades del día. Las campanas enviaban con cada uno de sus sonidos –y también con sus silencios– mensajes que las comunidades descifraban sin dificultad. Pertenecientes a unas y otras instituciones religiosas como iglesias, parroquias y conventos, se superponían, y debieron dictarse normativas para ordenar esos sonidos. El tañer de las campanas fue, sin duda, una de las prácticas que mayor continuidad tuvo en los paisajes sonoros de los tiempos coloniales. Objetos como esta campana de hierro son testigos casi inmutables del devenir de los siglos, cuyos avatares no modificaron, en esencia, sus rasgos fundamentales, ya que los avances tecnológicos no han implicado mayores cambios en su materialidad. Ninguna campana era exactamente igual que otra, y ello les otorgaba un sello distintivo: solían ser bendecidas y se les daba un nombre. Eran, en suma, percibidas como un artefacto sonoro fundamental por parte de las instituciones religiosas, y constituyen un tipo de patrimonio vibrante y tangible: sus ecos resuenan hasta hoy cuando nos detenemos a escuchar nuestro entorno y prestamos oídos a sus sonos –aunque ya no entendamos bien su idioma–.

Laura Fahrenkrog Cianelli

**Centro de Estudios del Patrimonio,
Universidad Adolfo Ibáñez**

En lo alto, como si quisiera acercarse al cielo, encontramos a la campana. Supo forjarse en el calor de una fragua y en sus moldes los metales se nutrieron de sonidos, esperando el tañido que se propaga como eco acompañado de ese movimiento que se asemeja a un columpio donde se mecen niños y niñas.

Pacientemente espera que, tras las pisadas en los escalones, suba su fiel amigo que la saca de su aletargado sueño y con toda su fuerza vibra desde la torre campanil; llama en su voz metálica, da señales y habla en su repique. Cada toque indica algo, eso lo saben los lugareños: convocando a misa del alba, saludando a medio día, con júbilo en un matrimonio, acelerada en un incendio o lastimera en la triste partida de un parroquiano.

Quedan todavía campanas en las escuelas, convocando a los estudiantes a las aulas, alegrando recreos o señalando el término de una jornada. Cientos de generaciones escucharon su talán talán, que debe traer más de algún recuerdo a la memoria.

De una u otra forma se echan al vuelo, así en una rutina de días, meses y años, siglos quizás, va envejeciendo solitaria y sus energías se van gastando; solo basta un toque para que el sonido vuelva a indicarnos que la campana tiene vida.

Juan José Flores Cárcamo

Profesor, 64 años



Campana
Autoría desconocida
Chile, siglos XVII-XVIII
Cobre fundido y soldado
78 cm de diámetro
Adquisición, 1926
MHN 3-1319

06

Modo de hacer las matanzas en Chile

Diego de Villanueva, dibujante (1713-1774); Juan Peña, grabador (1729-1774)

España, 1748

Grabado sobre papel

27 x 38 cm

Donación Compañía Sudamericana de Vapores, 1988

MHN 3-2589



En este grabado, apreciamos una representación del paisaje de la Zona Central de Chile, de su flora y fauna, de las personas que lo habitan, y de algunas actividades económicas importantes de mediados del siglo XVIII. Desde un punto de vista histórico, creo que refleja una época en la cual la Monarquía española pone todo su empeño en reactivar la economía americana y mediante un conocimiento más acabado del territorio, busca potenciar el desarrollo del comercio y las actividades productivas de cada localidad.

El énfasis puesto en describir los procesos agropecuarios, como las matanzas de ganado vacuno y la extracción de conchas, revela este afán descriptivo. Al mismo tiempo, observamos un ánimo costumbrista en el detalle de caracterizar cómo se realizan estos procesos, y en plasmar la vestimenta de los habitantes locales, en este caso españoles. Otro aspecto a resaltar es la importancia de la vida en el campo, el mundo rural, pues sabemos que la hacienda es determinante no solo como unidad productiva y económica en el periodo colonial, sino también porque refleja la estratificación social y moldea las formas de socialización en esos años. Por último, me parece ver un interés que puede ser científico o de curiosidad respecto de la fauna marina, que da cuenta de la extrañeza y admiración que sigue generando el territorio americano en los ojos europeos.

Elvira López Taverne
Doctora en Historia.

Profesora asistente, Instituto de Historia,
Pontificia Universidad Católica de Chile

En este grabado podemos dar una mirada al Chile del siglo XVIII; en él se representan las observaciones de dos marineros españoles en su paso por aquí. Su mirada está orientada por sus intereses y los de la Corona a la que servían, pero igualmente nos permite acercarnos a la realidad de ese tiempo. Vemos en él que hay un acento en los recursos de los que disponía Chile, pues muestra la costa y su fauna, retratando al lobo marino y al pájaro niño (pingüino), así como las “minas de conchas” de donde se extraía la materia prima para la elaboración de la cal. También en el centro de la lámina se ve un caballo, que parece desconectado de las distintas escenas, pero que al conocer el relato de estos viajeros cobra sentido, ya que en él hablan de los caballos en Chile y cómo estos se adaptaron a nuestra geografía y trabajo. Trabajo que se muestra en la escena del fondo, ilustrando una faena de matanza, en la que se presenta la figura del “guaso”. Asimismo, en primer plano vemos a los españoles en el traje de Chile, con sombrero de ala ancha y poncho, prenda a la que también dedican muchas líneas y que les sorprende por su uso tan transversal; era llevado por ricos y pobres, así como por su permanente uso, ya que solo se lo quitaban para dormir. Sin duda, este traje de Chile, el poncho, es la prenda que más ha trascendido en el tiempo y aún hoy los que heredamos el poncho de nuestro abuelo, lo vestimos con orgullo, como parte de nuestra identidad.

Francisco Mora Córdova
Encargado de Colecciones,
Museo Regional de Rancagua

Casi junto con la llegada de Pedro de Valdivia, comenzó a traerse ganado bovino desde Perú, donde ya se habían introducido animales de origen europeo. El ingreso de los vacunos era parte de los esfuerzos por desarrollar una economía agrícola y ganadera en la Colonia, que requería animales para producir leche, carne y cueros, y además servir como animales de tiro.

Este ganado importado se adaptó bien a las condiciones geográficas, particularmente en la Zona Central. Las características orográficas de Chile entre el río Copiapó y el río Maule, con valles centrales y dos cordilleras, generaron modos de crianza de los animales de acuerdo a las estaciones del año.

El ganado bovino se manejaba mediante las invernadas y veranadas que correspondía a llevarlos a pastar durante una temporada, recuperándolos posteriormente mediante un amplio rodeo y bajándolos, ya gordos, al valle.

Toda la actividad agrícola la realizaba el hombre de campo montado a caballo. El caballo chileno, corralero, adquiere su morfología precisamente de su necesidad de adaptación a una vida en áreas montañosas.

Después de rodear los animales, se realizaban al menos dos actividades. Se marcaban en el lomo a los novillos nuevos con un fierro con las iniciales del propietario y se hacían unas fiestas de varios días en las que, de a dos huasos, en sendos caballos corrían tratando de detener un novillo contra unas quinchas, dando origen al deporte del rodeo.

Max Núñez Danus
Arquitecto, 82 años

“Era mi inclinación andar y ver el mundo”. Esas fueron las palabras que doña Catalina de Erauso, más conocida como la “Monja Alférez”, usó para justificar su decisión de partir a Chile desde Lima, en las tropas del maestre de campo don Diego Bravo de Sarabia. Catalina vestía como hombre, a la usanza española, y, según quienes la conocieron, tenía el aspecto de un soldado que llevaba la espada “tan bravamente como la vida”. En el retrato de fines del siglo XIX se la representa altiva y desafiante, con la mirada fija en el espectador, distante de la actitud sumisa y recatada aconsejada a las mujeres de su tiempo.

Catalina habría nacido entre 1585 y 1592 en San Sebastián, en el País Vasco, al norte de España. A los cuatro años la ingresaron al convento, como sucedía con muchas niñas de la época. Estando a punto de profesar como monja, y con 15 años, huyó con tan solo unas monedas, tijeras, hilo y agujas, con los que se fabricó prendas de hombre. Sin conocer nada más que la vida monacal y bajo distintas identidades y nombres masculinos, recorrió España, Italia y los más diversos rincones de América, batiéndose a duelo –incluso con su hermano–, cayendo en prisión y combatiendo con fiereza a los mapuche, por lo que recibió el grado de alférez. Luego de su regreso a España, habría tenido una audiencia con el rey Felipe IV y con el papa Urbano VIII, quien la habría autorizado a seguir vistiendo como hombre con la condición de mantenerse virgen “y no ofender al prójimo”. Según se relata, habría regresado a América, muriendo en Veracruz, cerca de los 60 años.

Verónica Undurraga Schüller
Doctora en Historia.

Profesora asociada, Instituto de Historia,
Pontificia Universidad Católica de Chile

Todo en este personaje es incierto: algo de verdad y de mentira, de valor y de cinismo, de muerte y de perdón. El travestismo del que hizo gala (por sobrevivencia, sarcasmo o ideal de vida) le permitió convertirse en una leyenda femenina/masculina de quien se dicen tantas cosas.

La imagen de Catalina es dura; es la imagen de quien ha dado batalla y ha salido airosa (o airoso); es la imagen del avasallador o tirano que sabe –de alguna manera, así como saben los poderosos– que saldrá invicto y perdonado. Nada en el cuadro da luces de su vida femenina, su rictus es imperturbable y su mirada directa. ¿Fue su propia intención o la de su retratista?

Esta pintura podría ser la metáfora de esa historia única que nos fue enseñada desde pequeñas, donde la mujer parecía no existir; esa historia sesgada e incompleta donde el héroe era varón; el soldado era varón; el Estado era varón. En la disputa por la visibilidad, lo que emerge de Catalina en este cuadro es el lado masculino que se impone y trasciende.

¿Cuánto de este retrato es cierto? Se llama Monja Alférez, pero el retrato es de un soldado ¿De quién es la decisión de destacar el uniforme por sobre el hábito? ¿O será que se impone el Ejército por sobre la Iglesia? No lo sabemos.

Pero para quienes buscan reescribir la historia en el ánimo de equilibrar las narrativas, encontrarán, en la profundidad de los ojos o en la oscuridad del fondo, aquello que queda de lo que Catalina quizás quiso preservar: el misterio y la controversia.

Irene de la Jara Morales
Encargada de Educación,
Subdirección Nacional de Museos

El retrato de Catalina de Erauso, expuesto en el Museo Histórico Nacional de Chile, es una pintura al óleo sobre tela. Aunque el creador es desconocido, la obra ofrece una visión profunda de esta figura histórica del siglo XVII. Catalina, conocida como la Monja Alférez, desafió las rígidas normas de género de su tiempo al adoptar una identidad masculina y embarcarse en aventuras militares. En un periodo donde las mujeres eran relegadas al ámbito doméstico y religioso, su decisión de vestirse de hombre y luchar en batallas no solo rompió con las convenciones sociales, sino que también cuestionó las expectativas impuestas a las mujeres.

El retrato, con su firme presencia y uniforme militar, simboliza la lucha por la autodeterminación y el rechazo a las limitaciones tradicionales de género. En una era donde las mujeres debían ser sumisas y reservadas, Catalina se erige como un símbolo de resistencia y valentía, mostrando que el coraje y la ambición no estaban restringidos por el sexo. Su vida y su imagen, capturadas en este retrato, siguen inspirando reflexiones sobre el rol de las mujeres en la historia y el poder de desafiar las normas establecidas.

Patricio Soto Toro
Gestor cultural y curador, 44 años

Retrato de Catalina de Erauso (La monja Alférez)

Copia del original de Francisco Pacheco

Guzmán

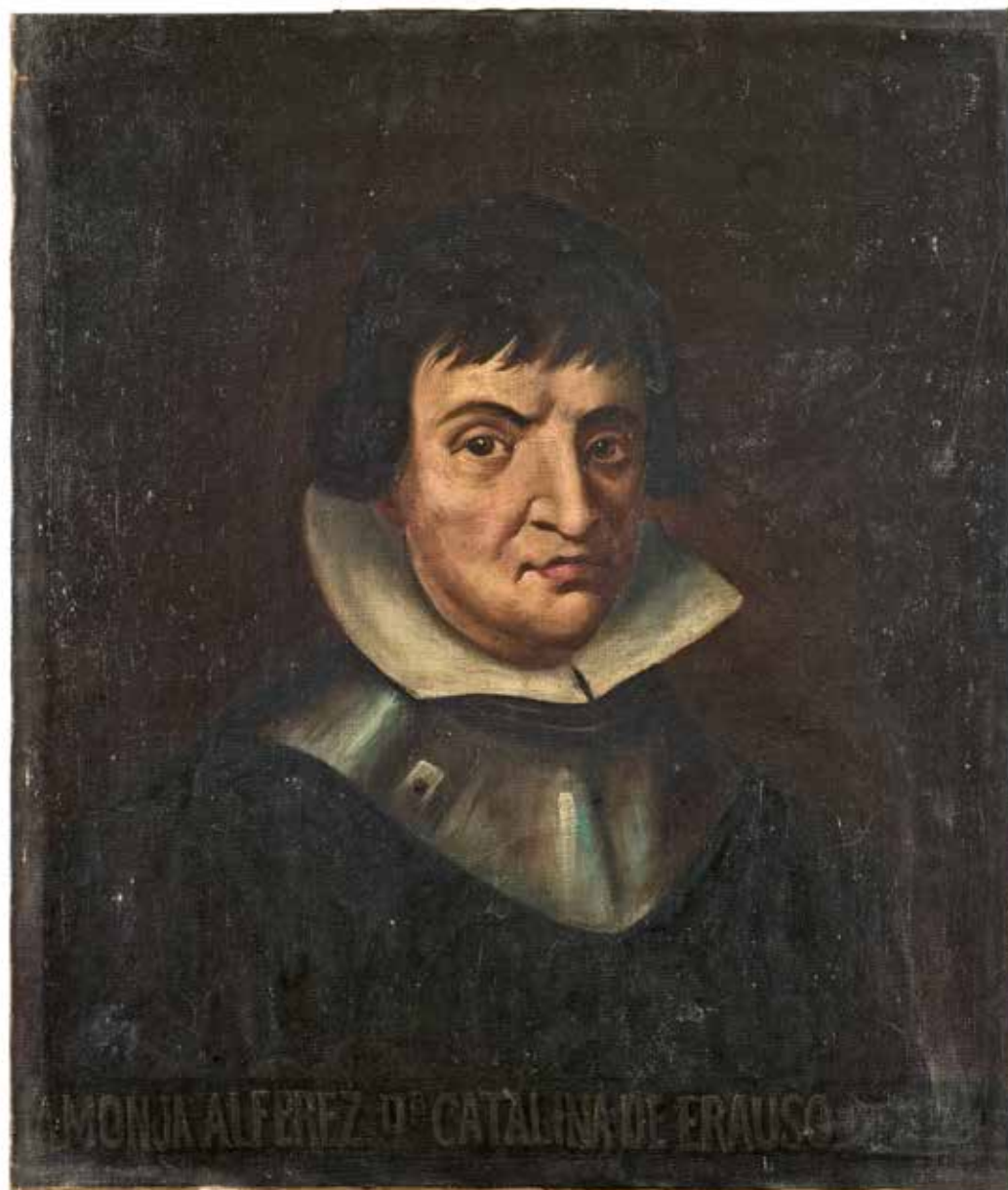
España, 1871

Óleo sobre tela

71 x 60,5 cm

MHN 3-882

08



*Frena y cabezada mapuche**Pueblo Mapuche, siglo XVIII**Plata y hierro forjado**60 x 18 x 18 cm (en modalidad de uso)**Donación Joaquín Figueroa Larraín, 1926**MHN 3-29856*

Entre el 25 y 29 de enero de 1851, líderes mapuche se reunieron en el río Malleco a parlamentar. La decisión del Estado chileno de extenderse sobre las tierras mapuche los determinó a juntarse para reflexionar sobre su futuro como pueblo. El encuentro estuvo lejos del consenso, las diferencias de estrategias ante la derrota de los hispanos y por ende, de los acuerdos dictados en torno a los parlamentos, generaron profundas discusiones. Al concluir la reunión, Pedro Kolüpi, uno de los líderes más importantes, tomó su cuchilla y dio muerte al caballo de Kewputru, vinculado al líder wenteche Mañilwenu. El odio entre ambos clanes reflató y quebró la paz.

El caballo no era solo un animal. Para los mapuche se transformó en un elemento vital de su sociedad; primero en la agricultura, al transformarse en un elemento fundamental para las siembras, pero también como medio de movilidad que permitió mayor velocidad, comunicación, extender las redes de parentesco, y por supuesto por el rol clave en la guerra.

¿Cómo no vestir a tan importante animal con una frena, espuelas o cabezada de plata? El brillo de este metal, que representa la luminosidad de la luna, se transforma en un elemento de protección de la energía femenina y por ende en su representación, en la búsqueda de equilibrio de una sociedad que llegó a su apogeo a lo largo del siglo XVIII, pero que fue forzada a involucionar como resultado de la Ocupación de la Araucanía y la creación de prejuicios instalados por las élites. Tal vez, estos elementos expuestos sobre el caballo y la platería contribuyan a remirar lo que alcanzó a crear el pueblo Mapuche en sus vínculos con los elementos que construyen su sociedad hasta hoy.

Fernando Pairican Padilla

Doctor en Historia.

**Académico, Escuela Antropología, Pontificia
Universidad Católica de Chile**

Esta pieza de plata constituye una evidencia del dominio ecuestre y prestigio del jinete mapuche del siglo XVIII, y denota la importancia de la cabalgadura para la nación mapuche, expresada entre otros aspectos, en la compleja ornamentación que lucían.

El ajuar para el caballo se basaba en diversos objetos de plata y en los textiles del apero. Estos artefactos denotaban el poder de la sociedad mapuche al transitar con grandes cantidades de ganado por enormes distancias para vincularse entre linajes y también con otras sociedades. Además, la pieza demuestra el alto dominio técnico de los *rütrafe* o plateros, quienes elaboraban el ajuar completo del hombre y de la mujer mapuche.

La organización de la sociedad mapuche del siglo XVIII se complejiza, desarrollando un proceso de transformación sociopolítica con bonanza económica que en gran parte se debe a la comercialización de los textiles elaborados por sus mujeres. Entonces la sociedad mapuche logra dominar y mantener la autonomía de un gran territorio denominado *Wallmapu*, que posteriormente al perder la guerra, formará parte de Chile y Argentina.

Los mapuche de aquella época alcanzaron altos niveles de intercambio, producción y comercialización de textiles que provocaron el ingreso al territorio mapuche de gran cantidad de ganado y de monedas de plata que por medio de los *rütrafe* se transformaron en estas simbólicas y bellas piezas.

Susana Chacana Hidalgo

**Coordinadora de Educación y Extensión,
Museo Regional de la Araucanía**

El freno y la cabezada mapuche son objetos que reflejan un aspecto significativo de la cultura ecuestre de este pueblo. Estos objetos, en sus inicios, cumplieron una función práctica, pues fueron utilizados para ejercer control sobre los caballos. Pero al observarlos detenidamente, es crucial plantear la siguiente pregunta: ¿existían los caballos en el territorio chileno antes de la llegada de los españoles? La respuesta a esta interrogante es no. Los caballos fueron introducidos al territorio durante la colonización, y fue así como los pueblos originarios otorgaron al caballo un poder de guerra, siendo estos utilizados principalmente por los líderes mapuche, quienes elaboraron objetos para el control de estos animales. Así, la frena y cabezada mapuche señalan un proceso clave de adaptación y apropiación de una cultura, representando la adopción de tecnologías y estrategias españolas que, con el paso del tiempo, fueron reinterpretadas y transformadas por los propios pueblos originarios, adaptando estas piezas europeas a sus propias versiones y dotándolas de un nuevo significado para su cultura. Por lo tanto, el freno y la cabezada mapuche son la viva representación de interacción cultural, ingenio mapuche, e incluso señal de prestigio social dentro de su comunidad.

Catalina Muñoz Garrido

Licenciada en Historia, 23 años

Es una obra de Jacques Nicolas Bellin (1703-1772), cartógrafo francés que produjo numerosas cartas hidrográficas. Bellin llegó a ser cartógrafo jefe de la Oficina Hidrográfica de Francia. Esta lámina es, como dice en su parte superior, la número 66 del Tomo II de *Le Petit Atlas Maritime, Recueil de Cartes et Plans des Quatre Parties du Monde en Cinq Volumes*, impreso en París en 1764. El Tomo II está dedicado a América meridional, contiene 88 cartas y planos, este entre ellos.

Esta lámina de la “isla de Chiloé y alrededores”, está hecha, como dice el título, en escala de diez leguas comunes, y contempla desde el río Maullín por el norte hasta la isla Guafo por el sur, y por el este contiene la “costa de Chile”, como llama la carta a la tierra firme al oriente del mar interior de Chiloé. En él se representa sutilmente el carácter boscoso de Chiloé, se individualizan varias islas del mar interior y localidades en la isla grande. Este es el primer mapa dedicado a la isla que tiene orientación norte-sur. Los anteriores son, o derroteros orientados al este, o mapas de norte a sur, pero de Sudamérica o de Chile, a excepción del conocido plano jesuita que muestra las misiones del archipiélago, de 1762.

En el año del mapa, 1764, se erigió la villa de San Carlos de Chonchi, como parte del plan de fundación de pueblos de indios del gobernador Guill y Gonzaga. Cuatro años más tarde se fundó una villa para españoles: San Carlos de Chiloé (Ancud). Hacia 1764 la población del archipiélago de Chiloé era de unas 19.000 almas, entre indios y españoles.

Rodolfo Urbina Burgos (†)
Doctor en Historia

Ximena Urbina Carrasco
Doctora en Historia.
Profesora titular, Pontificia Universidad
Católica de Valparaíso

El mapa *Isle de Chiloé et environs* formó parte de *Le Petit Atlas Maritime*, una recopilación de cartas y planos de las cuatro partes del mundo en cinco tomos, elaborada en 1764 por el cartógrafo francés Jacques Nicolas Bellin, ingeniero de la marina francesa.

La publicación se basó en mapas previos e incluyó datos como el interior de los países, entradas de ríos navegables, radas y puertos; información de interés para los oficiales a cargo de las expediciones y quienes las ordenaban.

La lámina número 66 del volumen 2 (*L'Amérique Meridionale et ses détails*) se ubica después de la carta de navegación del Mar del Sur, mientras que la lámina 67 muestra la *Rade du Chiloé et Port du Chacao*, puerto principal de Chiloé en aquel entonces, por lo que el orden de las láminas indicaría el orden de la ruta de navegación de la época.

Aunque tiene múltiples errores de toponimia y planimetría, la inclusión de Chiloé en un atlas del mundo refleja la importancia que tuvo como primer puerto habitado y con presencia europea después del cruce desde el Atlántico a través del estrecho de Magallanes o de Lemaire.

Por otro lado, la carta muestra desde Carelmapu-Calbuco hasta la isla Guayteca, e incluye también Chiloé continental, territorio que el Museo Regional de Ancud considera como “Chiloé histórico”, aunque en términos administrativos el territorio adscrito a Chiloé ha cambiado con el tiempo y tuvo su mayor extensión durante la Colonia temprana.

Llama también la atención que se individualice parte del territorio costero del interior de la Isla Grande como Los Payos, zona donde el pueblo Chono se habría articulado con el Huilliche generando elementos que caracterizan a Chiloé hasta nuestros días.

Marijke van Meurs Valderrama
Directora Museo Regional de Ancud

Registro histórico de la Isla legendaria, hogar mitológico, puerto de corsarios, fuerte de batallas, archipiélago de misterios, tierra mágica de aguas oscuras y cielo estrellado con sangre de la tierra, último bastión de la Corona. Tierra fértil atemporal con vista al inmenso pacífico y guardián del continente. En sus aguas, vientos y tierra aún se puede escuchar la eterna batalla de Tren Tren y Kay Kay.

Paulo Maturana-Rencoret
Escritor y Artista Visual, 31 años

10

10

10

10

10

10

10



Autorretrato en el Cabo de Hornos

José del Pozo (1757-ca. 1830)

Chile, 1790

Dibujo en tinta sobre papel

18 x 26 cm

Legado Germán Vergara Donoso, 1988

MHN 3-1733



1790. *Autorretrato en el Cabo de Hornos*. José del Pozo. Y la imagen: ¿quiénes son? ¿quiénes aquí aparecen de la mano, suponemos, de un tal José del Pozo que a sí mismo se dibuja dibujando en el Cabo de Hornos? Se contradicen los textos y el dibujo. Al centro una persona en cueros: capa amplia, botas altas, de jinete. A la izquierda dos sujetos, europeos o europeoamericanos. Al fondo, dos personas arreglan los aperos. Están de viaje. Si es 1790, en las últimas islas hacia el mar antártico viven exclusivamente yaganes, pueblo de archipiélagos: viven cubiertos con breves pieles. Quien aquí nos mira podría ser tehuelche: la abriga un quillango, el mejor abrigo, de guanaquito, y calza botas de potro o guanaco. Tehuelches o aonikenk: una cultura ecuestre de la estepa continental de la Patagonia, independiente hasta fines del siglo XIX.

Manuscritas en la parte inferior del dibujo hay más pistas. Un título, disponible en línea, donde aparece la idea que Viana se formó en 1790 sobre los “patagones” que descubrieron a la expedición Malaspina en la costa atlántica. Nombra allí a Pozo, pintor en ese esfuerzo hispano por conocer sus colonias. Abajo a la izquierda está la firma de Pozo.

¿Quién escribió ese “Cabo de ornos”? Quizás el propio dibujante, que cruzó la ruta entre el Atlántico y el Pacífico. Quizás en las bravas aguas donde termina el continente terminó su boceto. O quizás lo escribió el que sacó este dibujo del archivo de Bernardo O’Higgins en Montalván ¿Corresponden las iniciales B.V.M. a Benjamín Vicuña Mackenna, acogido por Perú tras ser exiliado? Probablemente. ¿Por qué tomó el viejo dibujo, lo rayó, y cómo llegó desde entonces hasta nuestros ojos? Hay huellas que seguir.

Alberto Harambour Ross
Doctor en Historia.
Profesor, Universidad Austral de Chile
Centro Fondap IDEAL

José del Pozo, pintor sevillano de la expedición científica de Alejandro Malaspina y José Bustamante y Guerra (1789-1790), a bordo de las corbetas Descubierta y Atrevida, realiza esta aguada en Puerto Deseado. El personaje principal, una joven aonikenk –según lo documentado en diarios de viaje– de 14 años, esta vestida con una larga capa de piel de guanaco, llamada “quillango” y botas de cuero de potros. La representación busca unir la objetividad científica con los estereotipos clásicos, de ahí el escorzo de la joven, cuya pose está orientada hacia el pintor representado, y el giro de la cabeza con la mirada, hacia quien realiza el dibujo en el pasado y observa en el presente.

Otro hombre sigue atento el trabajo del artista, quizás se trata del naturalista Antonio Pineda, cuya misión era estudiar en profundidad el espacio y los habitantes de las colonias. Los aonikenk o tehuelches –llamados por los europeos como indios Patagones, tras el mito de los gigantes pobladores de la *Terra Incognita*– se desplazan por Patagonia a caballo. En la representación identificamos dos tipos de monturas, la plana usada por hombres y la alta, para mujeres. También vemos a más integrantes del grupo o clan familiar, los cuales no participan de la acción principal, y si bien sus rasgos corresponden al canon clásico, vemos los cintillos usados por los aonikenk.

Las inscripciones corresponden a la firma del pintor y a la reseña hecha por Benjamín Vicuña Mackenna, señalando que este bosquejo fue encontrado entre los papeles de Bernardo O’Higgins en la Hacienda de Montalván, en Perú.

Cristina Furrianca Llaneza,
Encargada de Colecciones,
Museo Regional de Magallanes
Dusan Martinovic Andrade,
Encargado del Área Educativa,
Museo Regional de Magallanes
Paola Grendi Ilharreborde,
Directora,
Museo Regional de Magallanes

El autorretrato, como forma de expresión artística, posibilita diferentes formas de análisis. Por una parte, permite al observador comprender cómo el creador se percibía a sí mismo, mientras que, por otra, invita a reflexionar sobre las razones que llevaron al artista a inmortalizar ese momento específico.

En esta obra el autor trasciende el retrato de su individualidad, eligiendo en cambio capturar además el contexto que lo rodea. Se representa a él dibujando una escena, mientras que a su alrededor vemos a otro hombre europeo, identificable tanto por sus rasgos como por sus vestiduras; dos niños que juegan con unos caballos, animales que eran ajenos a nuestro continente; y en el centro de la imagen a una joven, que por los mismos motivos que los hombres, la podemos identificar como autóctona del territorio.

El hecho de que el autor decidiera retratarse incluyendo su entorno, se puede vincular con las razones para crear un autorretrato; hacia 1790 el Cabo de Hornos representaba un territorio remoto y poco explorado, lo que nos permite interpretar que la intención del artista era documentar su presencia, como quien toma una fotografía durante un viaje para decir “yo estuve allí”, dejando constancia no solo de quiénes y cómo habitaban aquella región, sino también de su propia experiencia en ese lugar.

Alejandra Espinoza González
Licenciada en Historia, 24 años

La tapada muestra un prototipo femenino del mundo hispano-morisco introducido en los siglos XVI y XVII en el sur andino, donde pervive hasta el siglo XIX.

El manto, mestizado con el poncho indígena, fue en el virreinato del Perú y en Chile, pieza fundamental de la vestimenta, transformándose en el siglo XVIII en un elemento indumentario característico. Generalmente de color negro, era de tela de lana; largo, opaco y denso; también corto y espeso, conocido como rebozo, o transparente llamado “manto de humo”.

Cubrirse con él, tapando incluso el rostro, es una costumbre árabe y oriental, donde el ocultamiento correspondía a la condición de reclusa de la mujer, manifiesta hasta hoy en los distintos tipos de velo islámico.

En el ámbito español y regional la práctica del tapado adquiere, según el jurista Antonio de León Pinelo (1641), otras motivaciones: instrumento de coquetería, transgresión de normas, atracción sexual, incluso impunidad.

Con el movimiento de revalorización de la identidad local en el Perú independentista bajo la influencia del romanticismo, las figuras de las tapadas alcanzan un rango emblemático traducido en los dibujos y óleos de artistas viajeros como Rugendas, y en tallas e imaginería popular con materiales autóctonos como la piedra de Huamanga (Ayacucho).

Acogida a una estética neoclásica, con su túnica columnar de talla acanalada, la mantilla o rebozo levantada por los brazos, esta tapada se cubre el rostro en un gesto de gran encanto y seducción.

Una pieza de múltiples lecturas y de una estética singular.

Isabel Cruz de Amenábar
Doctora en Historia del Arte.
Curadora permanente, Colección
Gandarillas, Pontificia Universidad
Católica de Chile

Solemos conocer a la “tapada limeña” por fuentes escritas o pinturas y dibujos realizados por artistas que recorrieron Perú, particularmente Lima, hacia 1840.

En esas composiciones advertimos su característica forma de vestir que data de comienzos del periodo colonial: la falda, llamada saya, ajustada a la cintura y en algunos casos también sobre los pies para marcar la silueta femenina. Completaba el atuendo una camisa y un manto para cubrir hombros y cabeza, dejando solo un ojo descubierto. De ahí la “tapada”, que tiene, a su vez, reminiscencias del contacto entre españoles y tradiciones árabes desde el siglo VIII, atuendo usado en América solo en espacios públicos. Una variante en Chile consistió en envolver el cuerpo con un manto hasta los tobillos destinado para ir a misa, empleado hasta inicios del XX.

Su representación en formato escultórico es muy escasa. Esta pequeña imagen fue realizada en alabastro, una piedra también denominada huamanga por el lugar de extracción, actual región de Ayacucho, y policromada con técnica de encáustica, consistente en mezclar cera y un pigmento, práctica que perduró en el siglo XIX. Esta “tapada” además responde a un cambio temático significativo del periodo al introducir a la tradicional producción religiosa católica otros alegóricos a la independencia de España o de carácter decorativo para adornar interiores domésticos, imponiéndose así un gusto afrancesado, pero en alabastro en vez de porcelana, la preferencia material europea del momento para esas figuras.

Marisol Richter Scheuch
Directora Magíster en Patrimonio
y Gestión Cultural, Universidad de
los Andes, y curadora
Museo de Artes UAndes

Malos entendidos pasan cuando uno valora las prácticas del pasado solo desde perspectivas actuales. Esto fue exactamente lo que me ocurrió en mi primera lectura de la tapada.

Pensé que se trataba de una escultura de mayor tamaño, no de una miniatura de mínima base cuadrada y de 16 cm de altura. Lo segundo, que era una pieza artística con autoría reconocida y mensaje único, que tenía que ver con el silenciamiento de las mujeres. Y, por último, que la vestimenta de esta mujer era una singularidad, y no un vestuario típico de un segmento de la sociedad colonial.

El averiguar que las tapadas fue la manera de vestir de las mujeres elegantes de Lima y otras ciudades del Perú, que lejos de ser una moda pasajera se extendió desde la Conquista hasta entrado el siglo XIX, me ayudó a entenderlo como un tema más complejo.

La vestimenta de estas señoras de élite consistía en un conjunto de prendas que les daba una identidad social y, por otro lado, los beneficios del anonimato, ya que sus rostros estaban cubiertos. Tanto es el poder que confería su manto y saya, que en algún momento la curia limeña intentó eliminar tan “peligrosas” prendas, argumentando que eran muchos los malentendidos que generaban.

Lo equivocado de mis primeras conjeturas, me hizo pensar en lo que uno esconde al vestir y llevé esta reflexión a mi propio cuerpo. En esos días cuando la seguridad no está tan vigorosa como uno desearía, el ponerse unas gafas de sol hacen la gran diferencia al minuto de salir a la calle.

Cristián Dziekonski Vásquez
Artista visual, 49 años

Tapada

Autoría desconocida

Perú, siglo XIX

Alabastro tallado y policromado

16 x 5,6 x 5,5 cm

Donación Joaquín Figueroa Larraín, 1911

MHN 3-541



Repostero

Autoría desconocida

Siglos XVII-XVIII

Lana y lino, tejido de alfombra de nudo turco

114 x 141 cm

MHN 3-34815



En épocas coloniales los textiles heredaron muchas características del tiempo anterior a la Conquista. La importancia absoluta del textil en el mundo andino es uno de los elementos de continuidad. Para la nueva sociedad que se conformó a partir de la conquista del *Tawantinsuyu* y la creación del virreinato del Perú, los textiles mediaron las relaciones entre personas, familias y comunidades.

En un periodo marcado por el barroco, el textil acompañaba los requerimientos del ser y parecer de la sociedad colonial. Con este fin, no solo los cuerpos se vestían para mostrar el lugar que ocupaban en la sociedad, sino también los espacios urbanos. En las fiestas religiosas y de carácter público, las familias desfilaban con sus insignias y sus mejores trajes, y enarbolaban estandartes. Sus casas acompañaban el despliegue visual, desde donde se colgaban paños traídos de Europa y tapices confeccionados en América, como fueron los llamados reposteros.

Este repostero muestra la convivencia de iconografías europeas y andinas. Por un lado, tenemos aquellos símbolos que nos hablan de España y concretamente de la Corona de Castilla y León, con sendos íconos en el cuadrado central del objeto y coronado con una corona real. A sus costados están los pilares de Hércules, símbolo distintivo de los Habsburgo a partir de Carlos V.

Rodeando a las figuras heráldicas centrales, una serie de cabezas de estilo precolombino llaman la atención. Una posible interpretación a esta mixtura es que sus dueños podrían tratarse de una familia inka noble que utiliza símbolos del pasado andino para mostrar su continuidad con esta tradición, pero que es capaz de convivir con los nuevos símbolos del poder colonial.

Olaya Sanfuentes Echeverría
Doctora en Historia del Arte.
Profesora, Pontificia Universidad
Católica de Chile

A partir del siglo XIV, con la representación de las armas en los escudos, se inicia la costumbre de hacer ostentación de la nobleza del linaje familiar y, en este contexto, surgen los reposteros. Estos han convivido estrechamente con el tapiz a lo largo de los tiempos, caracterizándose por el motivo en las representaciones heráldicas y por su colocación, preferentemente, en el exterior de los edificios. También se asociaban a las banderas de guerra que servían para identificar a los distintos ejércitos en el campo de batalla. Con el tiempo, su uso se extendió a ámbitos civiles y religiosos, convirtiéndose en elementos decorativos de gran valor en palacios, iglesias y casas señoriales.

En relación a su materialidad, estaban hechos con telas de alta calidad, como el terciopelo, el raso o la seda, y se adornaban con hilos de oro o plata. Desde el punto de vista del diseño, el elemento central de un repostero es el escudo de armas, que puede estar acompañado de otros elementos decorativos como coronas, lambrequines, soportes, lemas, etc.

Este repostero corresponde a uno de lana elaborado en mechas de colores, predominantemente rojo y amarillo, con el escudo de Castilla y León al centro y una decoración de tipo abstracto rodeándola y formando una franja, y un borde con una lista de color negro. En relación al escudo, este no corresponde ni al de los Austria, ni los Borbones ni tampoco al de la república, siendo lo más probable que quien lo encargó o elaboró haya tomado un motivo de referencia, pero sin el desarrollo heráldico correspondiente. Lo mismo las decoraciones exteriores, que parecen ser más bien producto del gusto personal de quien lo encargó o mandó a confeccionar.

Magdalena Pereira Campos
Directora de Centro de Estudios
del Patrimonio, Facultad de Artes Liberales,
Universidad Adolfo Ibáñez

En un repostero hay una necesidad humana. A través de la cultura, el ser humano ha buscado satisfacer sus necesidades básicas, una de ellas es la del reconocimiento social, lo que proporciona validación emocional, crucial para el desarrollo de la personalidad y seguridad. Qué importante es para nosotros sentirnos parte; soy de un grupo, de un clan, de una familia, soy parte de una sociedad que perfila mi forma de ser, y qué loable es cuando se siente orgullo por quienes somos, de dónde venimos y levantamos nuestra bandera. Esa necesidad de mostrarnos, de contarle a los demás de nuestra identidad, de querer que me vean a través de un objeto que me representa. Es una forma de decirle al mundo “¡aquí estoy y aquí está mi historia!”. Cada símbolo y color en estos tejidos cuenta algo de quienes lo llevan, nos hace recordar y mostrar su linaje, sus raíces.

Esa pertenencia que buscamos desde hace siglos, la antropología y la arqueología lo llaman "cultura material"; en ella cada objeto tiene una historia, cada objeto comunica una herencia. En un repostero, cada hilo entrelazado con otros es un gesto de identidad, un símbolo de pertenencia que nos conecta con quienes fuimos y con quienes queremos ser. Así, un tejido se vuelve nuestro espejo, nuestra bandera personal, un trozo de memoria colectiva que afirma nuestra existencia y nos cobija.

Francisca Mira Hurtado
Gestora Cultural, 45 años

Este objeto evoca que quien va a la universidad tiene una identidad específica. Es estudiante. Esta identidad no es, nunca ha sido, solo la de alguien que estudia. Es la de quien pertenece a la universidad y, como tal, organiza su experiencia a partir de esta afiliación. Los estudiantes de la Universidad Santo Tomás, todos hombres, usaban esta banda para ser reconocidos como tales. Recordemos que la sociedad colonial era una en que cada individuo se identificaba por su pertenencia a determinados grupos o estamentos específicos. Esta identidad se configuraba, además, por el lugar que cada uno ocupaba en el espacio público. Esta banda permitía que los demás supieran cosas importantes de su portador: era un estudiante, futuro clérigo y pertenecía a un grupo respetado por la sociedad. Parece difícil relacionar nuestra experiencia con la suya. ¿Somos tan diferentes? ¿No vamos a la universidad, en parte, para formar quiénes seremos, es decir, para construir nuestra identidad? ¿No la manifestamos a través de nuestra ropa y accesorios? ¿Los estudiantes no siguen siendo visibles en el espacio público? ¿Qué hay del 68, las marchas estudiantiles del 2011 o las del 2019? ¿Y Las Tesis? Por cierto, estas manifestaciones públicas son diferentes en sus objetivos, contenidos y expresiones ideológicas. Pero seguimos usando la ropa, los objetos, los accesorios y, por supuesto, los tatuajes como un lenguaje que, esperamos, comunique quiénes somos y cómo queremos que nos perciban.

Susana Gazmuri Stein
Doctora en Historia.

Profesora adjunta, Instituto de Historia,
Pontificia Universidad Católica de Chile

Banda textil sin uso específico conocido proveniente de la Universidad Santo Tomás de Aquino, primera universidad creada en Chile, fundada por la Orden Dominicana, ubicada en el convento de la orden, en un contexto caracterizado por la necesidad de evangelización y educación. Su periodo de actividad fue entre 1622 y 1747, finalizando con la creación de la Real Universidad de San Felipe que posteriormente en 1843 se convirtió en la Universidad de Chile.

La universidad ofrecía estudios en artes, teología y filosofía, siguiendo el enfoque escolástico de Santo Tomás de Aquino. Su plan de estudios estaba alineado con los principios religiosos y educativos dominicanos que permitía obtener los grados académicos de bachiller, licenciado, maestro y doctor, que eran válidos solo en el territorio americano y calificaban a los estudiantes para obtener cargos civiles y eclesiásticos.

La banda textil depositada en el MHN se encuentra decorada con una imagen de Santo Domingo de Guzmán (1170-1221) –fundador de la Orden de Predicadores, cuyos miembros son conocidos como "dominicos"– de pie, que viste el hábito de la Orden de Predicadores de colores blanco y negro, entre sus manos sostiene un libro y una azucena que simbolizan sabiduría y pureza respectivamente.

Las imágenes de los santos de la orden utilizados en la decoración de edificios y prendas de vestir tenían como objetivo convertirse en una lectura visual del discurso religioso, buscando acercar al individuo a la fe católica mediante el uso de imágenes sagradas que ejercieran como símbolos de virtud, santidad y rectitud.

Francisca del Valle Tabatt
Coordinadora Programa Surdoc

Este objeto forma parte de la rica iconografía de la Orden Dominicana. Los dominicos se dedicaron a la predicación, la enseñanza y el establecimiento de conventos y misiones, logrando una expansión significativa de la fe católica, particularmente durante la época colonial.

El color salmón que predomina en la banda, aunque no es uno de los colores litúrgicos tradicionales del catolicismo, puede asociarse con la luz del amanecer, una metáfora del renacer espiritual y la esperanza. Por su parte, el dorado y el amarillo se asocian a la divinidad, la luz y la gloria celestial, mientras que el blanco es símbolo de pureza. El naranja, aunque menos frecuente, puede interpretarse como un color que combina la energía del rojo con la alegría del amarillo, simbolizando tanto la fuerza espiritual como la alegría de la fe.

La figura de Santo Domingo en el centro sugiere que su función era más que ornamental; era un símbolo de identidad y un recordatorio del compromiso espiritual de quienes la portaban. La iconografía usualmente lo representa con una estrella sobre la frente (símbolo de iluminación divina), un libro (que representa la verdad de las Escrituras) y un lirio (símbolo de pureza). La corona en la parte superior es un símbolo de victoria espiritual, asociado con el premio reservado para los justos después de la muerte. Esta corona, en conjunto con los otros elementos, refuerza la noción de la santidad y el triunfo sobre el pecado, valores que la orden defendió con fervor.

Las bandas como esta funcionaban como objetos didácticos, ayudando a transmitir el mensaje religioso a través de imágenes comprensibles incluso para aquellos que no sabían leer.

Aukan Ríos Campos
Estudiante de Licenciatura en Historia y
Gestor cultural, 23 años



Banda
Autoría desconocida
Siglos XVII-XVIII
Seda tejida y pintada
35 x 120 x 3 cm (en marco)
Usada por los alumnos de la
Universidad Santo Tomás
MHN 3-33876

Juego de cartas

Gio. Battista; Fratelli Albrizzi

Venecia, ca. 1750

Cartón impreso y dorado, cuero

2,5 x 5,6 cm x 10 cm

MHN 3-1048



La baraja o juego de naipes tiene su origen en China, en el siglo IX, y su introducción en Indias por parte de los españoles, data del siglo XVI. Se trata, probablemente, de una de las actividades lúdicas de mayor extensión a través del tiempo y que convoca de forma más transversal a hombres y mujeres de diferentes sectores sociales.

El juego, en general, y la baraja en particular, se encuentran estrechamente vinculados tanto con la entretención, como con la pérdida del patrimonio y en no pocas ocasiones, con la conflictividad y los enfrentamientos violentos. En una sociedad volcada al espacio público, como era la sociedad colonial, la entretención se encontraba estrechamente vinculada con las apuestas. Por ello, la Corona y las autoridades en Indias entendían los juegos de azar como un “vicio” y, en consecuencia, intentaron infructuosamente erradicarlo a través de bandos de buen gobierno. La celosa mirada de las autoridades se dirigía, en especial, hacia los ámbitos de sociabilidad popular, como plazas, chinganas, pulperías, fondas y garitos. En estos convergían hacendados y peones, autoridades y bajo pueblo, ya sea para relatar venturas y desventuras, beber, acceder al comercio sexual y jugar a las cartas. Muchos de quienes concurrían a estos espacios perdían propiedades, animales, herramientas e incluso su ajuar personal en el juego de baraja y, con ello, veían comprometidas sus estrategias personales y familiares de sobrevivencia. Por ello, en no pocas ocasiones la comprobación o sospecha de trampa, unido al consumo de alcohol, desencadenaba violentos enfrentamientos entre los jugadores, resultando muchos de ellos con heridas graves e incluso algunos perdían la vida.

Igor Goicovic Donoso
Doctor en Historia.
Profesor titular, Departamento de Historia,
Universidad de Santiago de Chile

La baraja de naipes del periodo colonial es un testimonio que permite conversar en torno al ocio y la cultura en el Chile colonial. Esta baraja, al parecer en buen estado de conservación, está compuesta por una caja rectangular con tapa que, de acuerdo a lo publicado, contiene cincuenta y dos cartas impresas. Estas, con imágenes y texto en cursiva en italiano en el anverso y pequeños triángulos azules en el reverso, reflejan una mezcla de influencias europeas, en particular de Venecia, donde fueron creadas.

Los naipes fueron un medio de entretenimiento y socialización en las colonias españolas. En el Castillo de Niebla, por ejemplo, los juegos habrían sido una forma de pasar el tiempo entre los soldados y oficiales durante periodos de inactividad. Este fuerte, junto con otros en la desembocadura del río Valdivia, sirvieron no solo como un bastión militar, sino que también, por su condición de castillos, tuvieron un rango dentro de la administración que posibilitó instancias de socialización en diversas actividades. Al interior de un castillo había residencias, iglesia, almacenes, herrería, panadería, entre otros.

De esta forma, los naipes, como ejemplos de formas de socialización, pueden ser además de un objeto decorativo, un elemento que permitió reforzar aspectos de la cultura europea en la vida cotidiana de los locales. El estudio de las cartas permitiría entender también algunas de las influencias culturales de la época.

En términos generales, a partir de este objeto se abre una invitación para reflexionar en torno a la historia del ocio y la cultura en Chile, buscando las conexiones entre las influencias europeas y la vida cotidiana en los territorios de ultramar.

Gonzalo Aravena Hermosilla
Director Museo de Sitio Castillo de Niebla

En un pequeño cofre de cuero proveniente del nordeste de Italia, datado aproximadamente en el siglo XVII, se encuentran cincuenta y dos cartas impresas en papel. En el reverso, hay una decoración simétrica de cuadros azules, pero en el anverso, ¿qué misterios revelan? Cada una cuenta una historia y, en ellas, se narran las vidas de personas desconocidas, con un dibujo distintivo y un escrito en italiano. Si bien su uso es lúdico, estas piezas son poemas vivos. Funcionan como obras de arte, mostrando las partes más oscuras del ser humano: hambruna, pobreza, muerte, pero también la belleza de existir y convivir con otros. El cuidado del jardín, la siembra, los afectos y las pausas nos invitan a volver a mirarnos. La fragilidad humana, que parece inestable, se refleja en los dibujos de estas cartas. Son fragmentadas, elementos en conflicto que pueden componer un todo, dependiendo de quién las coloca. Representan, en sí mismas, pequeñas historias que capturan momentos de experiencias, invitando a la imaginación del jugador. Esta unión de elementos contradictorios produce hermosas conversaciones. Tal vez, si apilas las cartas unificándolas de manera distinta, puedan mostrar la historia del mundo: describir su economía, sociedad y cultura, o, por otro lado, puedes utilizarlas para leer tu futuro, como un tarot. Este juego es como un libro de cuentos que produce un universo en sí mismo.

Laura Ibáñez Kuzmanic
Gestora Cultural, 27 años

Este baúl cubierto de guadamecí posee una complejidad ornamental y una finura de oficio que pareciera incoherente con su condición de mueble para guardar ropas o telas. Es un mueble suntuoso por su material y por el programa de figuras que lo adorna, destinado a guardar objetos especialmente preciados.

El vestuario de telas finas con bordados tenía un alto valor económico durante el siglo XVIII. Algo similar ocurría con las telas de encaje y las sedas, y otras prendas como casacas, camisas, ropa interior, zapatos y sombreros. El baúl ricamente ornamentado, por tanto, es el contenedor adecuado para bienes costosos, escasos y de alta valoración simbólica.

En el guadamecí se identifican aves, monos, sirenas, cuernos de la abundancia, cestas de frutas, todos estos elementos unidos por una tupida vegetación de la que surgen grandes flores. Estos parecen constituir un tramado de símbolos europeos y americanos organizados en torno a un propósito difícil de identificar. A la luz de la función del baúl y de la carga simbólica de sus terminaciones se puede proponer una interpretación. Si el mueble sirve para guardar telas y vestimentas suntuosas y el guadamecí está ahí para proyectar al exterior el lujo de lo que preserva en su interior, parece razonable vincular las figuras labradas, policromadas y doradas con dicha ostentación, y proponer que fue concebido para representar la abundancia. La vegetación exuberante, las enormes flores y las representaciones de aves y animales muestran un mundo generoso. Las sirenas, por su parte, introducen una consideración moral; así como su canto engaña a los navegantes, las riquezas mundanas pueden ser una trampa para quien las posea.

Fernando Guzmán Schiappacasse
Doctor en Historia del Arte.
Profesor titular, Universidad Adolfo Ibáñez

Este baúl surandino destaca por los diseños zoomorfos y fitomorfos inscritos en su exterior, los que, más allá de su carácter decorativo, hacen de este mueble una superficie de inscripción, un bestiario en clave virreinal, en el que conviven elementos europeos, indígenas y mestizos.

Entre el follaje conformado por hojas de acanto y palmetas es posible identificar pájaros, monos, perros, toros y flores distribuidos en todas las caras de la caja. La presencia de animales que no son típicamente altiplánicos, da cuenta de los intercambios culturales ocurridos tempranamente en la zona lacustre andina.

En este baúl también destacan figuras míticas, de aparente aspecto europeizante, que se presentan en pares; se trata de sirenas portando charangos o vihuelas. Estas constituyen una supervivencia de dos criaturas femeninas prehispánicas de naturaleza pisciforme: Quesintuu y Umantuu, habitantes del lago Titicaca. Estas hermanas colonizaron las portadas de las iglesias, los tejidos, la platería y el mobiliario producido entre los siglos XVII y XVIII en el Alto Perú, como resultado de las negociaciones entre la memoria de los nativos y la estética de los conquistadores. Este vínculo con el lago se ve reforzado por la presencia de chozas de totora, forma típica de las viviendas entre la etnia Uru.

Finalmente, en las caras laterales es posible distinguir otra quimera, en este caso de origen hispánico: el águila bicéfala, emblema de la casa de Habsburgo, empleado desde el reinado de Carlos I de España, también conocido como Carlos V del Sacro Imperio Romano Germánico.

Manuel Alvarado Cornejo
Investigador de Colecciones,
Museo Nacional de Bellas Artes

Ese baúl de cuero repujado que guardaba las prendas más preciadas de mi madre y antes las de la abuela, ese baúl con olor a palqui y quillay para mantener a raya a termitas y polillas. Cuando niña lo abría para descubrir los tesoros que guardaba, las basquiñas, las barbas de ballena, el manto de salida, el ropón y la corona de bodas, la biblia traída desde España y por supuesto al fondo, las cartas de mi padre enviadas desde el fuerte en la Frontera. Mi madre lloraba cada vez que las leía, yo esperaba a que volviera... pero no lo hizo, se lo llevaron cautivo y no supimos más de él. Ni una prenda pudimos recuperar, solo nos queda el recuerdo, sus cartas, nada más.

Ahora que mi madre me ha dejado el baúl en herencia se me hace más difusa la imagen de mi padre desaparecido a inicios de primavera.

El baúl de cuero repujado y colores vivos aún huele a palqui y a quillay, huele a rosas como el sutil aroma de mi madre y a recuerdos imborrables como la barba de mi padre besando mi frente el día que partió para no volver.

Rodrigo Martínez Iturriaga
Profesor de Historia y Geografía, 59 años

*Baúl**Autoría desconocida**Perú, siglo XVIII**Madera ensamblada, cuero repujado y policromado y metal forjado**59 x 108 x 58,5 cm**MHN 3-1077*

Retrato de María Mercedes de Salas y Corvalán de Rojas

Autoría desconocida

1770

Óleo sobre tela

56 x 66,5 cm

Traspaso interno Biblioteca Nacional de Chile, 1911

MHN 3-105



María Mercedes de Salas y Corvalán de Rojas, fue hija de José Perfecto de Salas y los Ríos y de María Josefa Corvalán Chirinos, además hermana de Manuel de Salas, figura clave en la construcción de la República. Manuel Amat y Junyent, gobernador y capitán general del Reino de Chile, nombró a José Perfecto de Salas como su asesor y le acompañó con el mismo cargo a Lima, cuando este fue designado en 1761 virrey del Perú, cargo que se extendió hasta 1774. Posiblemente, durante ese período en Lima se realizó este retrato, coincidiendo que, durante ese momento, vivía en la capital virreinal José Antonio de Rojas y Urtuguren, criollo chileno, quien estaba a la orden del virrey Amat y Junyent. En 1772, Antonio de Rojas inició un viaje a España, que se extendió hasta 1778. A su regreso, en Buenos Aires se casó con María Mercedes de Salas, con la que se había comprometido en matrimonio antes de emprender su viaje.

Se puede hipotetizar que esta pintura es un retrato de boda, debido a que María Mercedes aparece representada con un rico tocado, con una diadema con perlas, encajes y tembleques, además de pendientes, siguiendo la moda de la corte virreinal limeña. Moda que fue descrita por el viajero francés Amedée-François Frézier, cuando visitó Lima en 1713, dando cuenta del gusto de las mujeres limeñas por las perlas, pendientes y joyas de alto costo monetario. Un tipo de indumentaria que continuó utilizándose durante el siglo XVIII y que caracterizó a las mujeres de la élite del virreinato. Por lo que este retrato se convierte en una ventana, para conocer la vida de las mujeres durante ese período.

Juan Manuel Martínez Silva
Doctor en Estudios Americanos.
Profesor, Universidad Adolfo Ibáñez

El retrato de María Mercedes de Salas y Corvalán, probablemente fue pintado en Lima alrededor de 1780. María Mercedes, esposa de José Antonio de Rojas y Urtuguren, pertenecía a una familia prominente que viajaba frecuentemente entre Santiago, Lima, Buenos Aires y España, facilitando su acceso a las modas contemporáneas.

El estilo predominante en Chile era el Rococó, siguiendo las tendencias de España y Francia. ¿Un traje "à la française"? ¿"à la polonaise"? o ¿"à l'anglaise"? En lugar de las batas pesadas de seda brocada, María Mercedes lleva una camisa o "jubón" de encaje con motivos florales, complementado con pasamanería dorada y bordados. Aunque el retrato la muestra sentada, lo que dificulta la observación completa de su vestuario, la similitud con el retrato de doña Juana de Rivera y Herbozo del MALI de Perú sugiere que su atuendo podría incluir un mandil a nivel de la cintura y se esboza el uso del manto o "manta de humo". El encaje, un símbolo de estatus, provenía en su mayoría de Flandes, aunque también se producía en México. Una particularidad de las damas chilenas era el uso del cabello suelto, dividido en trenzas adornadas con rosas de cinta de seda, presente tanto en este retrato como en el de Juana de Rivera y Herbozo.

El retrato de María Mercedes ilustra la interacción cultural y estilística entre Lima y Santiago en el siglo XVIII, mostrando cómo la adaptación local del vestuario hispánico introdujo variantes al traje femenino. La influencia limeña en el vestuario chileno de la época refleja una rica interacción cultural entre el norte y el sur del continente americano, que no se visualiza tan frecuentemente en la actualidad.

Acacia Echazarreta Yávar
Departamento de Curaduría,
Museo de la Moda

María sabía que debía utilizar el collar con la mayor cantidad de perlas posibles. María, desde que compró ese tocado, sabía cuándo lo iba a utilizar, también sabía lo bien que se vería con esa diadema que tenía. María sabía que tenía que sentarse por horas con sus mejores encajes y tembleques. María conocía a *La Gioconda*, también conocía a la escuela limeña y a los retratistas de moda de la capital del virreinato. Y es que María sabía la importancia de ser retratada.

María Mercedes de Salas y Corvalán es de la élite del Reino de Chile. María Mercedes de Salas cuenta con apellido compuesto y con prefijo al mismo. María Mercedes sabía que un retrato es sinónimo del buen gusto. María sabía que iba a ser colgada en un museo, así como sabía que Edmundo escribiría sobre ella tres siglos después y sabe quién escribirá sobre ella en el futuro, y de quien yo no sé. María sabía, con su mirada sabemos que sabía.

Edmundo Albornoz Pinto
Historiador del Arte, 24 años

Piedra, granos, manos y energía se funden en este objeto que refleja una de las actividades esenciales en la alimentación de quienes no tuvieron acceso a molinos de tracción hidráulica, eólica o animal, o que han buscado su complemento con harinas de producción casera y de consumo familiar. Desde los hogares campesinos de la Europa medieval hasta los del Chile rural contemporáneo, pasando por los usos tradicionales amerindios, la molienda cotidiana de trigo, maíz o cebada va asociada al mortero casero.

Nuestra piedra de moler puede inscribirse, así, en un proceso de larga duración que explica también su datación imprecisa: ¿es del siglo XVIII o del XIX? ¿Será colonial o “republicana”? Preguntas que cuestionan, finalmente, el carácter “colonial” del objeto, creando una tensión estéril entre el momento de su confección y la temporalidad de su utilización. En otras palabras, la pieza expuesta pudo ser fabricada en el siglo XVIII, pero haber sido utilizada a lo largo de mucho tiempo, adentrándose en el siglo XIX con toda su “colonialidad” de origen y la “memoria material” de su empleo a través de varias generaciones o lugares... de la misma forma que muchos otros usos, costumbres y creencias, que provenían de lejanos tiempos coloniales y que mantuvieron su vigencia social más allá de los límites formales con que la historiografía define a “lo colonial”.

No se sabe tampoco de qué lugar procede esta piedra... y ello no debiese ser una preocupación relevante para entender el significado histórico de un objeto tan común en todo hogar rural y popular hasta épocas recientes.

Jaime Valenzuela Márquez
Doctor en Historia (EHESS, París).
Profesor titular, Pontificia
Universidad Católica de Chile

El batán afroazapeño es un utensilio hecho de piedra, cuyo símil es el batán antiguo de la época prehispánica.

A diferencia del batán de piedra mediana, semiplana y cuadrada de origen indígena, los afrodescendientes del valle de Azapa le dieron su impronta fabricándolo a partir de una piedra maciza, grande, plana en su base y ahuecada en la superficie, utilizando un mortero igualmente de piedra alargada, redondeada, que se mece de lado a lado. De ahí el dicho de asimilar este movimiento con el ritmo cadencioso de caderas de las mujeres negras: “Ahí viene la negra moviendo su batán”.

Este utensilio fue clave para las comunidades de personas africanas esclavizadas traídas a la actual zona de Arica entre los siglos XVI y XIX, las cuales se apropiaron de ciertos elementos que tuvieron a su alcance para sustentarse.

Es así como el batán se volvió indispensable en el uso cotidiano, ya que su finalidad principal fue moler las aceitunas u olivas para obtener aceite, como también machacar hierbas, ajíes y otras especias utilizadas en la preparación de sabrosas comidas como el picante de mondongo, el arroz tapado y las caiguas rellenas, reconocidos sabores que son parte del patrimonio alimentario del pueblo tribal afrodescendiente chileno.

La modernidad, que introdujo artefactos eléctricos como la licuadora, y los mercados que internaron una gran variedad de aceites de oliva, fueron algunas de las razones para que mermara, hasta quedar obsoleto, el uso del batán en las comunidades rurales. En la actualidad, podemos apreciar uno que otro ejemplar de estos artefactos, mudos testigos de un pasado que nos recuerda las formas de vida de las familias afrodescendientes en el Norte de Chile.

Azeneth Báez Ríos
Presidenta de la Agrupación de Mujeres
Afrodescendientes Rurales Hijas de Azapa

Prodigioso resultado del ingenio y habilidad de nuestra especie, la tecnología lítica al servicio de lo cotidiano. Un utensilio que, con variaciones en el tiempo, en su esencia, sigue prestando la misma función.

“Del polvo al polvo” pareciera ser la síntesis de su labor, situando al operador de esta herramienta a ejecutar una tarea con tintes bíblicos. Una materia rígida debe someter a otras que, dadas sus características, no son capaces de resistir la fuerza de la presión, diseminándose, entregando el fruto de su virtud o logrando la amalgama de los elementos.

Álvaro Sepúlveda Quezada
Profesor de Educación Tecnológica, 47 años

Piedra de moler
Autoría desconocida
Chile, siglos XVIII-XIX
Piedra tallada
46 x 25 x 6 cm
Adquisición, 1925
MHN 3-30124

18



*Guante**Autoría desconocida**Ámbito virreinal andino, siglo XVIII**Algodón e hilo metálico tejido de aguja y bordado**26,5 x 16 cm**MHN 3-32238*

Este guante fue realizado a través de técnica de agujas con hilo principalmente de color café, complementado con hilos metálicos y de otras tonalidades cercanas al amarillo, verde, azul y púrpura. Los dedos van semi descubiertos y presentan ornamentaciones con motivos geométricos y fitomorfos en falanges proximales y bordes, al igual que la cara dorsal. En la cara palmar destaca la inscripción "esclava hasta la muerte"; y bajo esta la figura de un hombre con sombrero y casaca, acompañado de dos figuras de animales. La muñeca contiene decoraciones geométricas y fitomorfos, además de lo que parece ser un escudo familiar o imperial.

Por dichas características, este guante podría estar vinculado a tres mujeres diferentes. Desde una interpretación literal de la palabra "esclava" y considerando la tradición manual de la población de origen africano en Chile durante los siglos XVII y XVIII; el objeto podría haber sido confeccionado por una mujer esclavizada con el fin de manifestarle a su "amo" lealtad, respeto, buenos servicios o incluso afecto. También podría tratarse de una esposa de un estanciero o hacendado que agasaja a su marido con un objeto para cuidar sus manos del trabajo en el campo, junto con demostrarle cariño y fidelidad; pues la frase "esclava hasta la muerte" era utilizada con frecuencia como despedida epistolar femenina. Con todo, podríamos estimar una tercera opción relacionada con una "esclava de Dios" o "esposa de Cristo", es decir, una religiosa de clausura que podría haber elaborado este guante como obsequio para algún benefactor de su monasterio, lo que sucedía comúnmente en Chile virreinal según el testimonio de Sor Úrsula Suárez.

Alejandra Fuentes González

Doctora en Historia y Gestora cultural.
Investigadora asociada, Centro de Estudios
Históricos, Universidad Bernardo O'Higgins

Desde épocas remotas, los guantes son un accesorio que cubre del frío y protege las manos en trabajos que lo requieren. En la Edad Media se comenzaron a decorar profusamente y pasan de ser un elemento utilitario a ser un accesorio del vestuario que adorna e incluso identifica a su dueño. Son creaciones únicas, aunque compartan características comunes con otros guantes.

Un solo guante ha sobrevivido de un par y nos evoca a alguna persona misteriosa. El tejido de punto fino puede hablar del deseo de durabilidad y flexibilidad de movimiento. Las decoraciones en hilos de seda y metálicos nos remiten al rango del portador. El diseño sin punta de los dedos indica un uso en el que era necesaria la destreza manual.

Habla de un artista hábil. Plasmó diseños tejidos de distintos patrones tanto formas como grecas decorativas. Una curiosa figura de un hombre en la palma de la mano, semejante a un esqueleto vestido a la usanza de la época virreinal alimenta a una de las aves que tiene a cada lado. En su dorso, completamente decorado, cada dedo tiene distintos diseños con forma de anillos y la imagen de lo que podría ser un corazón en el dedo medio. Poco visible, en el dorso del dedo pulgar se observa un ave bicéfala. Las terminaciones en flecos de diferentes colores de la zona de la muñeca y el remate de los dedos refuerzan la idea de un trabajo minucioso y fino, perfectamente planificado, obra de un artista altamente calificado. La frase "ESLEAVA ASTA LA MUERTE" delicadamente tejida y legible, añade un toque más de misterio a esta pieza llena de simbolismo.

Carmen Pizarro Puccio

Conservadora, Catedral de Santiago

Elaborar un mitón tejido es delimitar una zona de conocimiento. La orquesta de la técnica, el uso de un material, un diseño y la elección del color. Tomar decisiones y saber cómo hacerlo. Comprender una forma, la de la mano, que se articula y se mueve, que requiere ser abarcada en toda su complejidad para que cumpla su función, la de los dedos y la del mitón mismo. A la vez, un gesto de cariño, un acto de amor para uno mismo o para un tercero. Una muestra de confianza, ¿quién dejaría sus manos en las manos de otro?

Esclava hasta la muerte como una promesa de eternidad más que de sometimiento. Tal vez un regalo, una ofrenda, o un recuerdo, que no solo cubrió una mano, sino que también adoptó su forma, cada dedo, la palma y la muñeca. El tiempo que corroe se llevó parte del material hilado imperfecta y artesanalmente, de un grosor variable e intersectado por hilos metálicos en toda la corteza, pero dejó intactos sus símbolos, algunos ahora indescifrables y otros reconocibles como una figura humana y una forma animal. Sus tonalidades aún no terminan de apagarse, pero es probable que esté descolorido.

Este mitón nos remite a otro siglo y a otro espacio, a un lugar y una sensibilidad diferente, pero también a un tipo de vínculo relacional que podemos identificar en el presente. Tejido, recibido, atesorado y guardado, se convirtió con el tiempo en una pieza de museo que permite conocer las formas que adoptó la devoción y la preocupación por el otro en el pasado.

Sara Acuña Ávalos
Historiadora, 41 años

Esta curiosa pieza de acero menciona todos los títulos que poseía el rey de España en aquel entonces: Carolus IIII Dei Gratia, Hispaniarum, Vtriusq(ue) Siciliae, Hierusalem, Indiarum, Insularum ac Terrae Firmae Maris Oceani Rex, Anno 1789. En nuestro idioma: Carlos IIII (no IV, práctica común en la época, ignoraremos el famoso mito del relojero ya que existen otras explicaciones) por la gracia de Dios, rey de España, de las Dos Sicilas, de Jerusalén (este título estaba ligado al anterior desde el Siglo XIII), de las Indias (el continente americano), y de las islas y tierras firmes del Mar Océano, Año 1789. El diseño evoca claramente al reverso de las monedas de 8 Escudos que circularon en España y en América entre 1772 y 1825, con el escudo de armas del Rey, y rodeado por el collar de la Orden del Toisón de Oro.

En cuanto a su uso, me inclino más a la posibilidad de que haya sido utilizado como un molde en lugar de un cuño, ya que la pieza no tiene el grosor adecuado para que encajara en una prensa a volante o a vapor. Podría haberse realizado en algún proceso electrolítico para crear placas en cobre, y estos a su vez, usarse para entrega de galvanos (reconocimientos) o para uso decorativo en algún mueble o encuadernación de lujo. Es posible que esta pieza no sea exactamente de 1789 y muy seguramente fue enviada directamente desde España, ya que no lleva indicación alguna de que se haya creado en nuestra Casa de Moneda.

Christian Galeas Arce
Investigador numismático.
Asociación Numismática de Chile (ANUCH)

España, el reino de reinos, se expandió por América de la mano de sus símbolos: la cruz cristiana, sus banderas, sus blasones nobiliarios y el escudo de armas del Rey, eran la expresión de una administración centralizada más allá de las columnas de Hércules.

Al despertar el siglo XIX, España era un imperio en crisis, y pese a los difíciles momentos, las monedas y sellos donde se representaba el escudo del rey Felipe IV, daban cuenta de los reinos que conformaban el imperio: ahí estaban Castilla, León, Granada, Navarra y por supuesto, la casa de Borbón, que ligaba a la Corona española con su par francesa. En un mundo comunicado solamente por los barcos que lograban sortear navegaciones largas y peligrosas, un sello real era la palabra del monarca estampada en un papel, que disponía, autorizaba y ordenaba lo que a veces tardaba meses en concretarse a raíz de la lejanía con la metrópoli.

Carlos IV finalmente no pudo con la última crisis de su reinado. El desastre de Trafalgar en 1805, las dificultades para mantener sus líneas de comunicaciones marítimas y la intromisión de sus aliados franceses en su territorio, decantaron en su dimisión, en el breve primer reinado de su hijo Fernando y en la instalación de José Bonaparte en el trono. En consecuencia, la América española vio nacer sus nuevos símbolos republicanos: estrellas, soles, volcanes en erupción y gorros frigios eran esta vez, al menos en lo aparente, la expresión de la voluntad del pueblo.

Eduardo Rivera Silva
Curador, Museo Marítimo Nacional

Se rumoreaba por las calles españolas sobre una extraña carta firmada por un individuo de sangre noble y timbrada por un sello del mismo origen que su portador. Esta carta hablaba con extrañas palabras, unas que no eran fáciles de entender para aquellos que no conocían el idioma de los caracteres, por lo que no pasó mucho tiempo para que un caballero arribara al pequeño pueblo a preguntar a los lugareños sobre el escrito. Era un hombre apuesto de nacionalidad extranjera y acento pegajoso, tocó la puerta de cada casa al alcance de sus manos en búsqueda de alguien que pudiera contarle más sobre el pedazo de papel que fue sellado por una extraña pieza de metal que tenía al forastero interesado. No pasó mucho tiempo para que el sujeto se encontrara en la casa de una mujer anciana de cabellos blancos y piel arrugada, el hombre preguntó por su nombre a lo cual ella respondió que eso ya no importaba, que simplemente le contaría una historia y él tendría que marcharse de su morada tal como ingresó. El viajero asintió con la cabeza y le preguntó: ¿Qué sabe usted sobre la carta y el sello de plata? La mujer lo miró atentamente y comenzó a contarle una historia. El sello fue aquel que timbró cientos de cartas, incluida aquella llena de conjuros de la anciana que pondría fin a la vida de su dueño, el rey Carlos IV.

Maite González Chiguay
Estudiante de tercero medio A, Liceo María
Auxiliadora de Punta Arenas, 16 años

Sello real de Carlos IV de España
Autoría desconocida
España, 1789
Plata fundida y grabada
97 mm de diámetro
MHN 3-1057

20



Catálogo Patrimonio a Tres Voces



01. Virgen de la Merced con donantes

Autores:

Constanza Acuña Fariña

Angela Benavente Covarrubias

Julio Sáenz López



03. Almofrej

Autores:

Alejandra Vega Palma

Gonzalo Olmedo Espinoza

Javiera Carmona Jiménez



02. Poncho

Autores:

Maria Montt Strabucchi

Ricardo Kusunoki Rodríguez

Juliana Castellanos Ramelli



04. Alforja

Autores:

Muriel Paulinyi Horta

Julieta Elizaga Coulombié

Camila Milenka



05. Flauta

Autores:

Claudio Mercado Muñoz

Manuel Arancibia Gatica

Juan José Flores Cárcamo



06. Campana

Autores:

Elvira Pérez Villalón

Laura Fahrenkrog Cianelli

Juan José Flores Cárcamo



07. Modo de hacer las matanzas en Chile

Autores:

Elvira López Taverne

Francisco Mora Córdova

Max Núñez Danus



08. Retrato de Catalina de Erauso (La monja Alférez) Copia del original de Francisco Pacheco

Autores:

Verónica Undurraga Schüler

Irene de la Jara Morales

Patricio Soto Toro



09. Frena y cabezada mapuche

Autores:

Fernando Pairican Padilla

Susana Chacana Hidalgo

Catalina Muñoz Garrido



11. Autorretrato en el Cabo de Hornos

Autores:

Alberto Harambour Ross

Cristina Furrián Llaneza

Dusan Martinovic Andrade

Paola Grendi Ilharreborde

Alejandra Espinoza González



10. Isle du Chiloé et environs (Isla de Chiloé y alrededores)

Autores:

Rodolfo Urbina Burgos (†)

Ximena Urbina Carrasco

Marijke van Meurs Valderrama

Paulo Maturana-Rencoret



12. Tapada

Autores:

Isabel Cruz de Amenábar

Marisol Richter Scheuch

Cristián Dziekonski Vásquez



13. Repostero

Autores:

Olaya Sanfuentes Echeverría

Magdalena Pereira Campos

Francisca Mira Hurtado



14. Banda

Autores:

Susana Gazmuri Stein

Francisca del Valle Tabatt

Aukan Ríos Campos



15. Juego de cartas

Autores:

Igor Goicovic Donoso

Gonzalo Aravena Hermosilla

Laura Ibáñez Kuzmanic



16. Baúl

Autores:

Fernando Guzmán Schiappacasse

Manuel Alvarado Cornejo

Rodrigo Martínez Iturriaga



17. Retrato de María Mercedes de Salas y Corvalán de Rojas

Autores:

Juan Manuel Martínez Silva

Acacia Echazarreta Yávar

Edmundo Albornoz Pinto



18. Piedra de moler

Autores:

Jaime Valenzuela Márquez

Azeneth Báez Ríos

Álvaro Sepúlveda Quezada



19. Guante

Autores:

Alejandra Fuentes González

Carmen Pizarro Puccio

Sara Acuña Ávalos



20. Sello real de Carlos IV de España

Autores:

Christian Galeas Arce

Eduardo Rivera Silva

Maite González Chiguay

**MUSEO
HISTÓRICO
NACIONAL**



SERPAT
Ministerio de las
Culturas, las Artes
y el Patrimonio

Gobierno de Chile

**MUSEO
HISTÓRICO
NACIONAL**